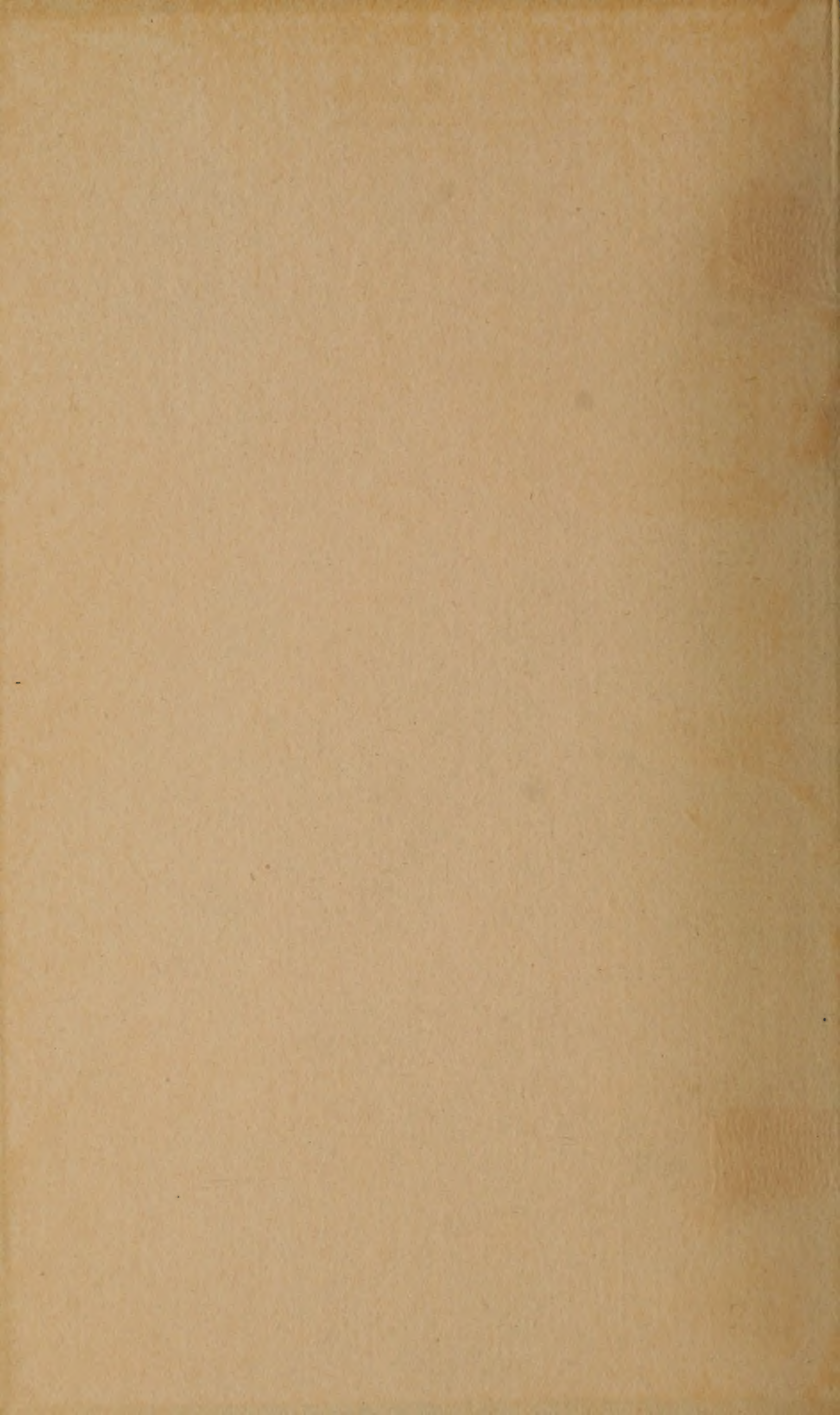
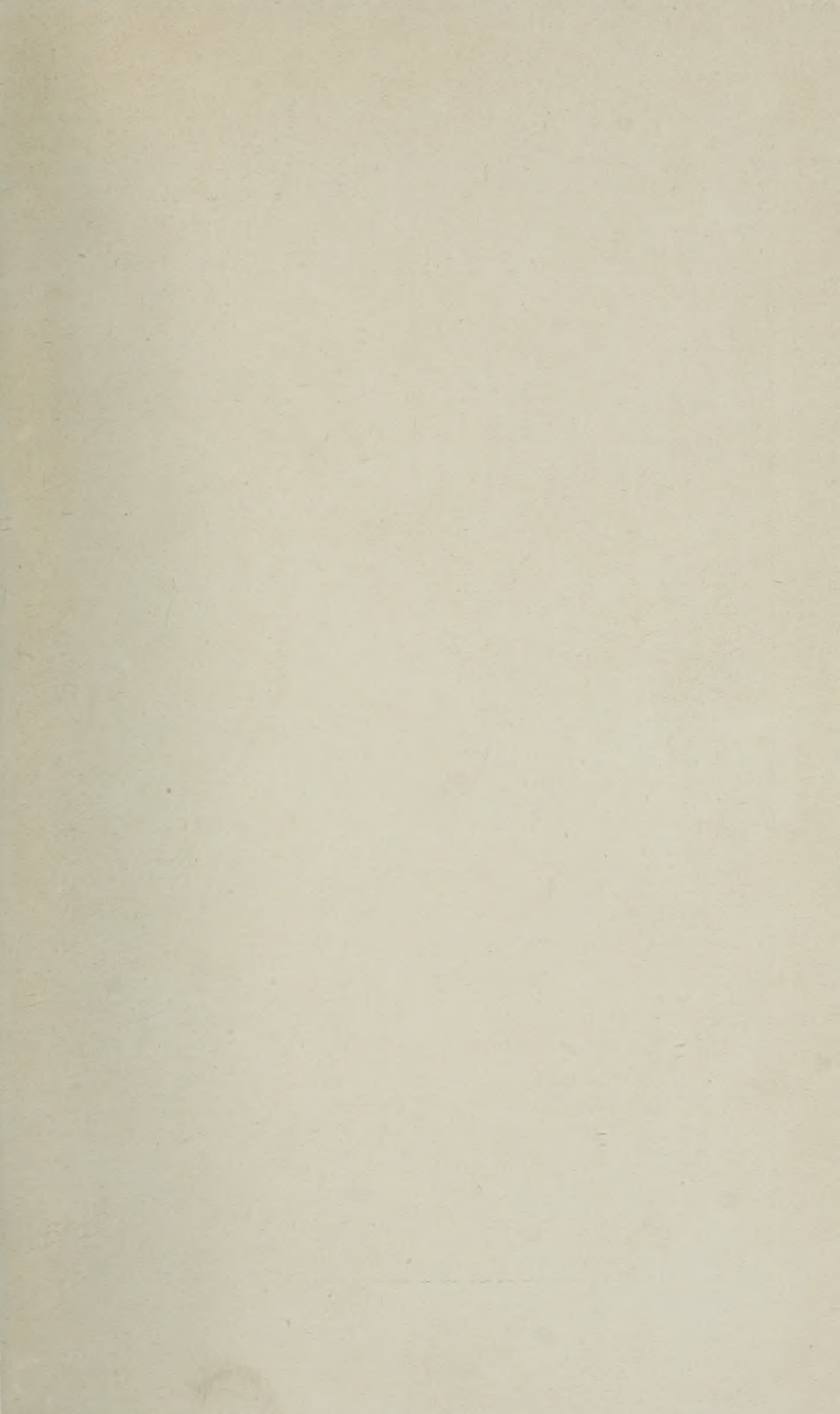
Dr. Albert Müller

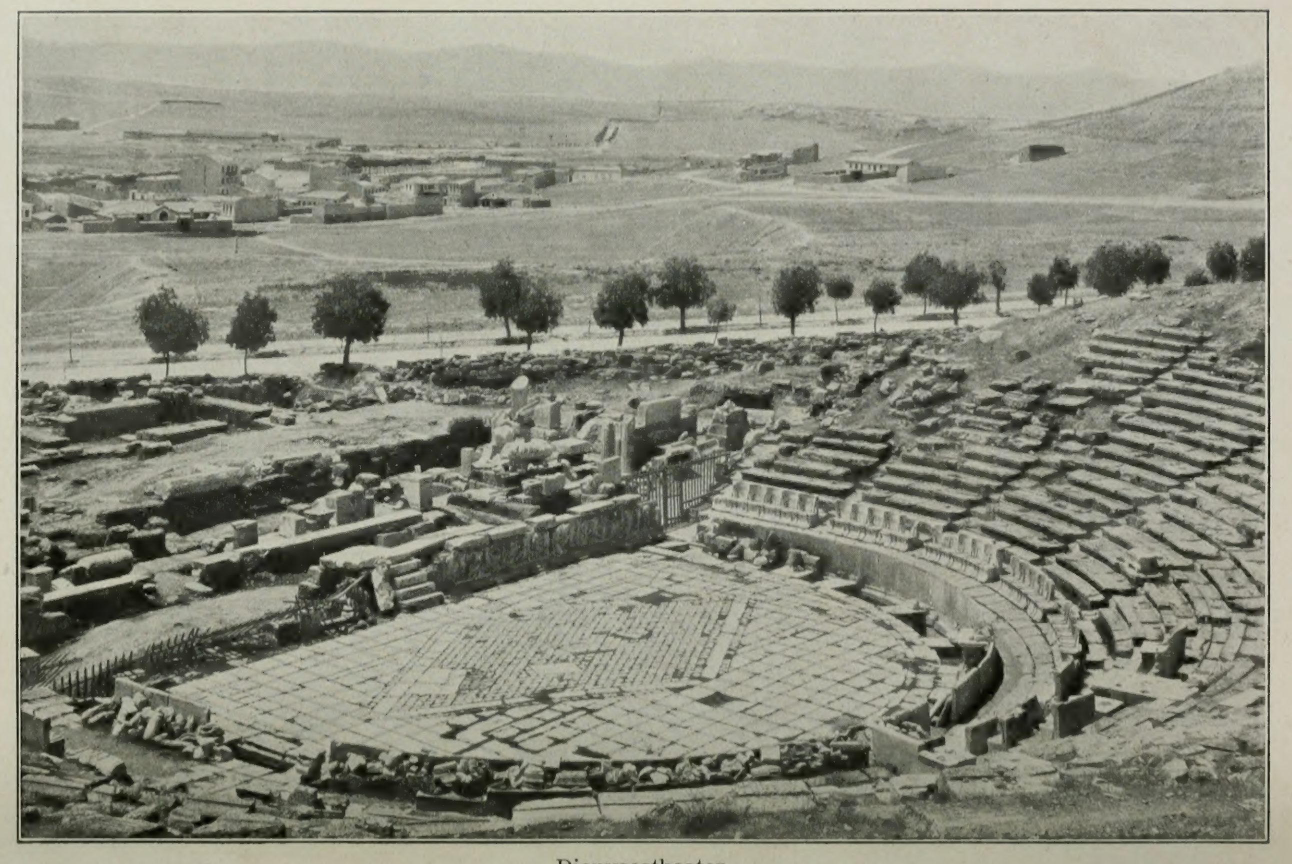
Das Attische Bühnenwesen











Dionysostheater.

Das

Attische Bühnenwesen.

Kurz dargestellt

von

Dr. Albert Müller.

Mit 21 Abbildungen. — Zweiter Abdruck.



Gütersloh.

Druck und Verlag von C. Bertelsmann.

1916.

Vorwort.

Während früher über das griechische Bühnenwesen nur verhältnismäßig wenig geschrieben wurde, ist, seit Dörpfelds verdienstvolle Tätigkeit diese Disziplin in den Vordergrund des philologischen Interesses gerückt hat, eine selbst von dem Fachmanne kaum zu übersehende Menge von größeren und kleineren Schriften über dieselbe erschienen. Es fehlt dagegen an kurzen Darstellungen, aus denen den betreffenden Studien fern Stehende ohne großen Aufwand an Zeit und Mühe sich eine übersichtliche Kenntnis des athenischen Theaterwesens verschaffen können.

Diesem Mangel soll das vorliegende kleine Buch abhelfen und dazu dienen, Studierende, Fachgenossen, die diesem Spezialstudium sich zuzuwenden nicht in der Lage sind, sowie nicht fachmännisch gebildete Freunde des Altertums in das fragliche Gebiet einzuführen und auf demselben zu orientieren. Ich habe daher nach möglichster Kürze gestrebt, mich auf das attische Bühnenwesen beschränkt und unter Ausschluß zahlloser Streitfragen nur das Sichere und einigermaßen Sichere gegeben. Die Bühnenfrage mußte ich jedoch ihrer Wichtigkeit entsprechend genauer behandeln. Daß ich alles gelehrte Material beiseite gelassen habe, wird dem Buche hoffentlich nicht zum Nachteile gereichen. Sollte sich jemand durch die Lektüre desselben zu eingehenderem Studium ver-

anlaßt fühlen, so wird er die gewünschte ausgiebige Belehrung nebst den Belegstellen in folgenden größeren Büchern finden: A. Müller, Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer, Freiburg i. B. 1886; G. Öhmichen, Das Bühnenwesen der Griechen und Römer, in J. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft V, 3, München 1890; O. Navarre, Dionysos, Paris 1895; A. E. Haigh, The Attic Theatre, Oxford 1898, in deren letztem auch die bis zum Erscheinen des Buches erwachsene Spezialliteratur sorgfältig verzeichnet ist. Neben diesen ist von besonderer Bedeutung das von W. Dörpfeld und E. Reisch unter dem Titel: „Das griechische Theater, Athen 1896" herausgegebene Buch, da es außer den genauesten Nachrichten über das Dionysostheater zu Athen und zahlreiche andere Theaterruinen eine eingehende Darlegung der Theorie vom Orchestraspiele mit allen ihren Konsequenzen enthält.

Der vorliegende Abdruck ist lediglich eine nur in wenigen nebensächlichen Punkten verbesserte Wiederholung des ursprünglichen Drucks.

Hannover, im Juli 1916.

Albert Müller.

Inhalts-Übersicht.

Drittes Kapitel.

Die Bühnenfrage.

Viertes Kapitel.

Die Elemente der Aufführung.

Verzeichnis der Abbildungen.

Vorbemerkung.

Die Quellen, aus denen wir unsere Kenntnis des attischen Bühnenwesens schöpfen, sind teils schriftliche, teils monumentale.

Unter den schriftlichen Quellen sind an erster Stelle die Tragödien des Äschylos, Sophokles und Euripides, sowie die Komödien des Aristophanes zu nennen. Wir besitzen folgende:

von Äschylos: die Schutzflehenden, die Perser (472), die Sieben gegen Theben (467), den Prometheus (466?) und die mit dem Namen „Orestee“ bezeichnete, aus dem Agamemnon, den Choëphoren und den Eumeniden bestehende, Trilogie (458);

von Sophokles: den Aias, die Antigone (um 440), die Elektra, den König Oedipus, die Trachinierinnen (419?), den Oedipus auf Kolonos und den Philoktet (409);

von Euripides: die Alkestis (438), die Medea (431), den Hippolytos (428), die Hekabe, die Herakliden, den rasenden Herakles (nach 421), die Andromache, die Schutzflehenden, die Troerinnen (415), die Taurische Iphigenie, den Ion, die Elektra, die Helena (412), die Phoenissen, den Orest (408), die Bakchen (407) und die Iphigenie in Aulis (407); ferner das Satyrspiel Kyklops; unter Euripides' Namen geht der aus dem vierten Jahrhundert stammende Rhesos;

von Aristophanes: die Acharner (425), die Ritter (424), die Wolken, die Wespen (422), den Frieden (421), die

Vögel (414), die Lysistrate (411), die Thesmophoriazusen (411), die Frösche (405), die Ekklesiazusen (390?) und den Plutos (388), der jedoch schon der sogenannten mittleren Komödie angehört.

Dazu treten zahlreiche Bruchstücke der genannten Dichter sowie anderer Tragiker und Komiker; übrigens gewähren diese für die Kenntnis des Bühnenwesens nur geringe Ausbeute.

Zu den Quellen dürfen wir auch die Komödien des Plautus und Terenz rechnen, insofern sie mehr oder minder getreue Nachbildungen griechischer Originale sind. Der mittleren Komödie, die in der Zeit zwischen dem Peloponnesischen Kriege und Alexander blühte, und deren namhafteste Dichter Antiphanes, Anaxandrides und Alexis waren, gehörten die Vorbilder zu Plautus' Amphitruo und Persa an. In die alexandrinische Periode fällt die neuere Komödie, deren bedeutendste Vertreter die Dichter Menander, Philemon und Diphilos sind. Nach Menander arbeitete Plautus die Aulularia, die Cistellaria und den Stichus, Terenz die Andria, den Heautontimorumenos, den Eunuchos und die Adelphi. Stücke von Philemon liegen der Mostellaria, dem Mercator und dem Trinummus des Plautus zugrunde; Diphilos lieferte die Originale zu Plautus' Rudens und Vidularia, Apollodoros zu Terenz' Hecyra und Phormio.

Neben den Dramen kommen in Betracht sehr zahlreiche gelegentliche Äußerungen vieler Schriftsteller; in der späteren Zeit sind besonders Lukianos und Plutarchos reich an solchen Stellen. Manches Gute neben vielem Falschen bieten die Scholiasten, d. h. die alten Erklärer der Dramen, die Grammatiker und Lexikographen. Unter den letzteren verdient Pollux hervorgehoben zu werden, der dem nachmaligen Kaiser Commodus (180—192), als er noch Cäsar war, ein griechisches Wörterbuch widmete. Aus diesem Werke besitzen wir einen Auszug, in dessen viertem Buche über den Chor, die Schauspieler, das Kostüm, die Theatergebäude, die Dekoration und Maschinerie sowie die Masken gehandelt wird. Die meisten dieser Nach-

richten beziehen sich auf das hellenistische Theater, einige aber auch bestimmt auf die klassische Bühne. Wahrscheinlich exzerpierte Pollux die „Theatergeschichte“ des gelehrten Königs Juba von Mauretanien, eines Zeitgenossen des Augustus. Bei dem Verluste dieses Werkes und aller andern im Altertume über das Theaterwesen geschriebenen Bücher sind die Mitteilungen des Pollux von erheblichem Werte.

Von Wichtigkeit ist auch ein Abschnitt des Römers Vitruvius, ebenfalls eines Zeitgenossen des Augustus, der im fünften Buche seines Lehrbuchs der Architektur eine Anweisung zum Bau eines römischen und eines hellenistischen Theaters gibt.

Zu den schriftlichen Quellen gehören auch zahlreiche Inschriften verschiedener Art, insbesondere die § 16 besprochenen, die attische Dramatik betreffenden, Verzeichnisse.

Unter den monumentalen Quellen steht obenan die Ruine des Dionysostheaters zu Athen. Über diese so wie über eine Anzahl anderer Theaterruinen findet man die genaueste Auskunft in dem von Dörpfeld und Reisch im Jahre 1896 unter dem Titel: „Das griechische Theater“ herausgegebenen Buche.

Sodann sind zahlreiche Kunstwerke, Wandgemälde, Vasenbilder, Mosaiken, Terrakotten, Bronzen u. a. m. zu nennen, welche einerseits eine Anschauung von Bühnenszenen gewähren, andrerseits für die Kenntnis des Kostüms und der Masken von großem Werte sind.

So reiches Material uns hienach auch zu Gebote steht, so ist die Überlieferung doch nur eine trümmerhafte. Von den unendlich vielen Dramen, welche jahraus jahrein in Athen über die Bühne gingen, besitzen wir nur einen sehr kleinen Teil; die sonstigen schriftlichen Nachrichten lassen viele Lücken offen; von den Urkunden haben wir nur Fragmente, und die Ruinen sind vielfach in einem sehr traurigen Zustande der Erhaltung. Es ist daher nicht zu verwundern, daß bei der Verarbeitung des Materials, an der sich im Laufe der Jahre viele Forscher mit großem

Fleiße beteiligt haben, manche Hypothese aufgestellt ist, die sich später als unhaltbar erwiesen hat. Erst in den letzten Dezennien ist durch die gründliche Erforschung der Ruinen, das Bekanntwerden neuer Inschriften und anderweitiger Nachrichten sowie die dadurch veranlaßte wiederholte Durcharbeitung des gesamten Materials ein festerer Boden geschaffen, auf dem es möglich geworden ist, das, allerdings in Ermangelung von Bausteinen noch immer nicht fertiggestellte, Lehrgebäude zu errichten, das wir im nachstehenden skizzieren wollen.

Erstes Kapitel.

Die Verwaltung des Bühnenwesens.

I. Spieltage und Agonen.

§ 1. In unseren Tagen dienen die dramatischen Aufführungen lediglich zur Ergötzung und werden daher möglichst oft veranstaltet. In Athen waren die Schauspiele dagegen gottesdienstliche Handlungen zu Ehren des Dionysos und an bestimmte, diesem Gotte geweihte, Festtage gebunden. Von den athenischen Dionysosfesten kommen dabei folgende in Betracht.

1. Die ländlichen Dionysien (*τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια*) im Monat Poseideon (= Dezember, Januar). Sie wurden von den Landbewohnern in ihren Demen begangen. Man trank zuerst den frischen Most, feierte den Gott durch einfache Prozessionen und Opfer und trieb in großer Heiterkeit allerlei Possen, wie sie dem Geschmack der Bauern entsprachen. Über die Stellung der Schauspiele in der Festfeier sind wir nicht unterrichtet. Diese Feste waren Angelegenheit der einzelnen Gemeinden mit Ausnahme der im Piräeus gefeierten, welche vom Staate unterstützt wurden. Die Leitung hatte der betreffende Gemeindevorsteher, der Demarch.

2. Die Lenäen (*τὰ Λήναια, τὰ Διονύσια τὰ ἐπὶ Ληναίῳ*) im Monat Gamelion (= Januar, Februar). Dieses Fest wurde in der Stadt im Lenäon gefeiert, einem geweihten Bezirke, in dem sich ein Heiligtum des Keltergottes (*Διόνυσος ληναῖος*) befand, und den man neuerdings nordwestlich von der Akropolis wiedergefunden zu haben

glaubt. Die Festgemeinde erfreute sich am Genuß des Mostes, der jetzt besser war als im vorhergehenden Monate. Von der Festfeier selbst wissen wir sehr wenig. Außer den Dramen wird ein Festzug erwähnt und in späterer Zeit auch die Aufführung von Dithyramben. Die Leitung hatte der Archon König (*ἄρχων βασιλεύς*).

3. Die städtischen Dionysien (*τὰ Διονύσια τὰ ἐν ἄστει* oder *τὰ μεγάλα Διονύσια*) im Monat Elaphebolion (= März, April), so genannt wahrscheinlich im Gegensatze zu dem unter 1. aufgeführten Feste. Während dieses sowie die Lenäen eng mit der Kultur des Weinstocks zusammenhingen und dem ionischen Dionysos als Keltergott geweiht waren, war das dritte Fest dem ursprünglich böotischen Dionysos Eleuthereus gewidmet, dessen Kultbild in alten Zeiten von der einst böotischen, später attischen Stadt Eleutherä nach Athen gebracht war, und der seinen heiligen Bezirk am Südostabhange der Akropolis hatte. Nach Stiftung des attischen Seebundes bekam das Fest einen politischen Charakter. Die Jahreszeit war für eine Festfeier die denkbar schönste. Die Schiffahrt war wieder eröffnet, Fremde strömten in Menge nach Athen, namentlich brachten die Bundesgenossen den Tribut. Allen diesen Gästen sollte die Hauptstadt im schönsten Glanze gezeigt werden. Darum stattete man das Fest auf das reichste aus. Am 9. des Monats früh wurde das erwähnte Dionysosbild in einem glänzenden Festzuge nach der Akademie hinausgebracht. Der Zug ging wahrscheinlich vom Theater aus, durchzog den Kerameikos und machte bei den Altären verschiedener Götter halt, denen zu Ehren Knabenchöre Hymnen sangen und Tänze ausführten. In der Akademie stellte man das Bild an einer Eschara, einer Art Altar, auf und pries den Gott mit Liedern. Mit Sonnenuntergang brach der Zug wieder auf und geleitete das Götterbild unter Fackelschein ins Theater, wo es in der Orchestra aufgestellt wurde. Dieser sogenannte Komos, bei dem stark gezecht wurde, erinnerte an den Einzug, den der Gott einst von Eleutherä her gehalten hatte. Am 10. folgte sodann die Aufführung von Dithyramben, deren

fünf von Knaben und fünf von Männern gesungen wurden. Am 11. begannen die Schauspiele, für die jedenfalls drei, in späterer Zeit vier Tage erforderlich waren. Nach diesen fand am 14. oder 15. eine Volksversammlung im Theater statt, in der Angelegenheiten des abgelaufenen Festes verhandelt wurden. Die Leitung der Festfeier stand, da sie, wie gesagt, wesentlich politisch war, dem ersten Archon (*ἄρχων ἐπώνυμος*) zu.

§ 2. Was nun die Aufführung von Schauspielen an diesen Festen betrifft, so wurden an den städtischen Dionysien von alters her Tragödien gegeben. Schon im Jahre 534 brachte Thespis eine solche zur Aufführung. Ihm folgten darin Choerilos und Phrynichos. Ob aber in jenen alten Zeiten, die in tiefes Dunkel gehüllt sind, bereits ein Wettstreit (*ἀγών*) verschiedener Dichter stattfand, und ob jeder nur ein oder mehrere Stücke gleichzeitig aufführte, ist unbekannt. Der erste bezeugte Wettstreit fand in der 70. Olympiade (500—497 v. Chr.) zwischen Pratinas, Choerilos und Äschylos statt, und der Agon mehrerer Dichter ist dann in Athen bis in die späteste Zeit üblich geblieben. Im fünften Jahrhundert traten drei tragische Dichter auf, von denen jeder drei Tragödien und ein Satyrspiel — den heiteren Abschluß der ernsten Aufführung — gab. Ursprünglich behandelten die drei Tragödien ein und denselben Mythus, mit dem auch das Satyrspiel im Zusammenhange stand. Eine solche Gruppe von Dramen nennt man nach dem Vorgange griechischer Gelehrter Tetralogie, die drei Tragödien allein dagegen Trilogie. Wie sich die tetralogische bezw. trilogische Dichtung entwickelt hat, ist dunkel. Vermutlich ist sie eine Schöpfung des Äschylos, der sie jedenfalls zu jener hohen Vollendung brachte, die wir in seiner glücklicherweise erhaltenen Orestee so sehr bewundern. Sophokles nahm insofern eine Änderung vor, als er den innern Zusammenhang der gleichzeitig zur Aufführung gebrachten Stücke aufgab und ihren Stoff verschiedenen Mythen entnahm. Auch Euripides verfuhr so, und diese Sitte hielt sich; jedoch schrieben noch am Ende des fünften Jahr-

hunderts nach alter Weise Meletos, der Ankläger des Sokrates, eine Oedipodee und Philokles eine Pandionis.

Das Programm der tragischen Aufführungen wich im vierten Jahrhundert von dem früheren etwas ab, worüber uns ein inschriftliches Verzeichnis der in den Jahren $34^{2}/_{1}$ und $34^{1}/_{0}$ gegebenen Stücke belehrt. Damals begann der Agon mit einem einzelnen Satyrspiel, auf das in beiden Jahren eine Tragödie des damals längst verstorbenen Euripides folgte; dann kamen je drei Dichter, und zwar im Jahre $34^{2}/_{1}$ mit je drei, im folgenden Jahre aber nur mit je zwei Tragödien. Die Athener legten also in dieser Zeit geringeres Gewicht auf das Satyrdrama, empfanden dagegen das Bedürfnis, sich gute alte Stücke wiederholt vorführen zu lassen. Dabei ist es auch geblieben, namentlich wurden Euripideische Tragödien wieder und wieder gegeben. Daß Sophokleische Stücke in dieser Weise wiederholt wurden, ist zwar nicht direkt bezeugt, läßt sich aber aus einigen Andeutungen schließen. Das Andenken des Äschylos war schon im fünften Jahrhundert durch die Bestimmung geehrt, seine Stücke sollten durchaus wie neue behandelt, und demjenigen, der sich zu ihrer Aufführung meldete, vom Archon der Chor bewilligt werden (s. § 6). Obwohl es allmählich mit der Produktion neuer Stücke abwärts gegangen zu sein scheint, wurden solche doch noch bis in die Kaiserzeit hinein geschrieben und aufgeführt. Die gedrückte Lage, in die Athen mehr und mehr geriet, brachte es jedoch mit sich, daß die dramatischen Agonen an den Dionysien in manchen Jahren ganz ausfielen. Das Dionysostheater war eben zu einem Provinzialtheater herabgesunken.

Auch Komödien wurden an den städtischen Dionysien aufgeführt, unter staatlicher Autorität, so daß der Archon dem Dichter den Chor gewährte, doch wohl kaum vor den sechziger Jahren des fünften Jahrhunderts. Vorher mögen begüterte Männer freiwillig die Kosten der Aufführungen übernommen haben. Genauer sind wir darüber nicht unterrichtet. Von dem genannten Zeitpunkte an traten nun regelmäßig drei Dichter mit je einer Komödie auf.

Um die Wende des fünften und vierten Jahrhunderts stieg die Zahl der beteiligten Dichter auf fünf, wahrscheinlich weil die Rolle, welche der Chor in den Komödien des fünften Jahrhunderts gespielt hatte, damals wesentlich beschränkt wurde, wie wir das in Aristophanes' Plutos sehen. Dadurch wurde Zeit für zwei weitere Stücke gewonnen. Wir ersehen daraus aber auch, daß das Interesse der Athener für die Komödie wuchs, die denn auch durch Menander und Philemon, die Schöpfer der für das moderne Lustspiel vorbildlich gewordenen Charakterkomödie zu neuer Blüte geführt wurde. Im zweiten Jahrhundert war es üblich, dem Wettstreit der fünf Dichter eine alte Komödie vorauszuschicken; doch wurden in dieser Weise nie Stücke des Aristophanes oder eines seiner Zeitgenossen wiederholt. Es war nur natürlich, daß die Stücke der sogenannten alten Komödie, die ohne genaue Kenntnis der zeitgenössischen Verhältnisse Athens nicht zu verstehen sind, vom Repertoir verschwanden. Den komischen Agon können wir nur bis ins zweite Jahrhundert verfolgen; es ist jedoch anzunehmen, daß er in Athen nicht weniger als in andern Städten, hinsichtlich deren wir besser unterrichtet sind, noch lange Zeit fortdauerte.

Es ist schwer zu bestimmen, ob bei dem dramatischen Agon an den Dionysien die Komödien oder die Tragödien vorangingen. Aristophanes läßt in seinen, an diesem Feste aufgeführten, „Vögeln" den Chor sagen: „Nichts ist angenehmer, als fliegen zu können. Wenn z. B. ein Zuschauer sich über die langen Chöre der Tragödie ärgerte und dabei hungrig würde, so könnte er nach Hause fliegen, dort speisen und dann zu uns zurückkehren." Der Witz hat keine Pointe, wenn man nicht das „zu uns" von dem komischen Chore versteht. Daraus ist dann zu schließen, daß damals an jedem Spieltage vormittags eine Tetralogie und nachmittags eine Komödie gegeben wurde. Nun aber werden in allen inschriftlichen Dokumenten über dramatische Aufführungen an den Dionysien sowie auch in einem Gesetze aus der Mitte des vierten Jahrhunderts die Komödien v o r den Tragödien genannt. Es ist also wahr-

scheinlich, daß man im vierten Jahrhundert eine Änderung in der Reihenfolge der Agonen vornahm, diese in Geltung war, als die Inschriften hergestellt wurden, und man bei der Aufzeichnung die ältere Ordnung nicht beachtete. Neuerdings ist vermutet, daß die fragliche Umstellung mit einer § 7 zu besprechenden Änderung in der Choregie zusammenhing.

Für das fünfte Jahrhundert, als drei Tetralogien und drei Komödien gegeben wurden, setzt man mit Recht drei Spieltage an; im vierten Jahrhundert dagegen, wo man meist ein Satyrspiel, zehn Tragödien und fünf Komödien aufführte, wird man vier Spieltage gebraucht haben, von denen einer vielleicht für die Komödien bestimmt war.

§ 3. Wie bei dem dramatischen Agon an den Dionysien die Tragödie die Hauptsache war, so boten die *Lenäen* die Gelegenheit zur schönen Entwickelung der Komödie. Diese hatte im fünften Jahrhundert einen politischen Charakter und erging sich in Verspottung von Staatsmännern und Staatseinrichtungen. In dieser Beziehung legte die Anwesenheit der zahlreichen Fremden, die zu den Dionysien erschienen, den Dichtern eine gewisse Zurückhaltung auf. Bei den Lenäen waren dagegen, weil die winterliche Jahreszeit die Fremden fern hielt, die Athener unter sich; die Dichter konnten sich also freier gehen lassen. Mit Bestimmtheit wissen wir zwar erst von der Aufführung einer Komödie an den Lenäen des Jahres 425, aber man hat mit Recht angenommen, daß schon im zweiten Dezennium des fünften Jahrhunderts solche gegeben wurden, wenn auch noch nicht unter staatlicher Autorität. Wann der Archon zuerst den Chor bewilligte, ist unbekannt. Im fünften Jahrhundert warben auch an diesem Feste drei Dichter mit je einem Stücke um den Preis, vom vierten Jahrhundert an fünf. Noch in der Mitte des zweiten Jahrhunderts läßt sich dieser komische Agon nachweisen.

Wann man anfing, Tragödien an den Lenäen aufzuführen, ist nicht zu ermitteln; fest steht der tragische Agon für das Jahr $4^{20}{}_{19}$, aber er war weniger reich aus-

gestattet als der an den Dionysien, indem nur zwei Trilogien zur Darstellung gelangten. Im vierten Jahrhundert dauerte er fort. Der bekannte Dionysios I. von Syrakus, der auch Tragödien dichtete, gewann im Jahre $36^8/_7$ einen lenäischen Sieg, und von mehreren andern Dichtern dieser Zeit ist dasselbe bekannt. Im dritten Jahrhundert scheint der tragische Agon dieses Festes nicht mehr existiert zu haben. Übrigens gingen die Tragödien den Komödien vorauf.

§ 4. An den *ländlichen Dionysien* wurden in den Demen von umherziehenden Schauspielertruppen untergeordneten Ranges sowohl Komödien als auch Tragödien aufgeführt, jedoch fast durchweg nur solche Stücke, welche bereits in Athen über die Bühne gegangen waren. Diese Produktionen wurden nicht nur von den Landleuten, sondern auch von Städtern besucht und waren insofern von Wichtigkeit, als sie den Athenern jene genaue Bekanntschaft mit älteren Dramen ermöglichten, die Aristophanes bei seinem Publikum voraussetzt, und die aus einmaligem Anhören der Stücke nicht zu gewinnen war.

§ 5. Da die Idee des Wettkampfes das athenische Leben in hohem Grade beherrschte und Agonen bei den verschiedensten Anlässen veranstaltet wurden, so würde es auffallend sein, wenn den *Schauspielern* der Sporn des Wettstreites gefehlt hätte. In der Tat besitzen wir für die Existenz eines Schauspieleragons unzweifelhafte Zeugnisse, indem auf einer großen Anzahl von Inschriften nach Angabe der aufgeführten Tragödien bezw. Komödien und der betreffenden Hauptschauspieler einer der letzteren als Sieger bezeichnet wird. Dabei wurden lediglich die schauspielerischen Leistungen beurteilt, so daß ein Schauspieler, der in einem unterlegenen Stücke gespielt hatte, doch den Sieg gewinnen konnte. Auch kamen nur die Schauspieler ersten Ranges (vgl. § 50) in Betracht. Worin ihre Belohnung bestand, ist nicht bekannt. Selbstverständlich mußte diese Einrichtung den Ehrgeiz der Schauspieler sehr anstacheln und sie mehr und mehr veranlassen, sich durch virtuose Leistungen auszuzeichnen. Ob das aber

zur Hebung der echten Schauspielkunst beigetragen hat, steht dahin. Soweit wir sehen, ist der tragische Schauspieleragon an den Dionysien 457 oder 456 eingerichtet, an den Lenäen 421. Der komische Agon an den Lenäen scheint schon in der Mitte des vierten Jahrhunderts bestanden zu haben, während er an den Dionysien erst etwa um 309 eingeführt ist. Für die komischen Hauptschauspieler scheint früher in anderer Weise gesorgt gewesen zu sein. Es wird berichtet, der Redner Lykurgos, der in den Jahren 338 bis 326 die athenischen Finanzen verwaltete, habe einen in Vergessenheit geratenen Agon komischer Schauspieler wiederhergestellt, der an den Chytren, dem dritten Tage der Anthesterien, eines in den Monat Anthesterion (= Februar, März) fallenden Dionysosfestes, im Theater abgehalten worden sei. Der Sieger in demselben habe das Privilegium erhalten, zu den nächsten Dionysien ohne Prüfung zugelassen zu werden. Da wir weiteres nicht wissen, bleibt die Sache dunkel.

II. Vorbereitung der Aufführungen.

§ 6. Wollte ein Dichter sich am Wettstreite beteiligen, so hatte er sich, wahrscheinlich am Anfange des Jahres, unter Einreichung seines Stückes bezw. seiner Stücke bei dem betreffenden Archon zu melden und um Zuweisung eines Chors nachzusuchen (*χορὸν αἰτεῖν*). Der Archon machte die Bewilligung des Chors (*χορὸν διδόναι*) in der Regel von einer Prüfung der Stücke abhängig. Es stand indessen keineswegs fest, daß berühmte und bewährte Dichter stets den Chor bekamen, war doch auch Anfängern Gelegenheit zu geben, ihr Talent zu zeigen. Sophokles mußte einmal dem unbedeutenden Dichter Gnesippos weichen. Der Dichter brauchte nicht Bürger zu sein; auch eine Altersbeschränkung bestand nicht. Ob ein Dichter zwei Chöre erhalten konnte, wodurch er mit sich selbst in Konkurrenz getreten wäre, ist zweifelhaft. Wenn sich auf einer Inschrift aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts bei dem nämlichen komischen Agon

zweimal der Dichtername Diodoros findet, so kann es sich um Namensvettern handeln.

§ 7. Wie die Bewilligung des Chors, so war auch die Bestimmung der Choregen Sache des Archon. Es war eine Eigentümlichkeit des athenischen Staatswesens, daß außer den Steuern von den reichen Bürgern der Reihe nach noch besondere Leistungen für das Gemeinwesen gefordert wurden. Man nannte diese Liturgien (*λειτουργίαι*). Zu ihnen gehörte auch die Ausrüstung eines Chors, die Choregie (*χορηγία*); der zu derselben jedesmal Verpflichtete hieß Chorege (*χορηγός*). Wir haben eine doppelte Art der Choregie zu unterscheiden. Für die lyrischen Chöre stellten die zehn Phylen aus ihrer Mitte je einen Choregen, der seine Geschäfte im Namen seiner Phyle ausübte, so daß ein von seinem Chore errungener Sieg als Sieg seiner Phyle galt. Für die dramatischen Aufführungen dagegen erwählte der Archon gleich nach seinem Amtsantritt aus der Gesamtheit der Bürger reiche Männer zu Choregen. Bis zur staatlichen Sanktion der Komödie wurden nur für die Tragödien drei Choregen bestellt. Die Komödien erforderten anfangs nur drei, später fünf (s. § 2). Mit der komischen Choregie ist jedoch im vierten Jahrhundert eine Änderung vorgenommen; denn zu Aristoteles' Zeit wurden die betreffenden Choregen auch von den Phylen gestellt. Man hat vermutet, daß hierin der Grund lag, an den Dionysien den Komödien die Stelle vor den Tragödien einzuräumen, wodurch sie an die lyrischen Chöre, die stets den Dramen vorausgingen, angeschlossen wurden, mit denen sie nun hinsichtlich der Choregie gleich standen (s. § 2). Die Choregen für die Dionysien mußten athenische Bürger sein; für die Lenäen wurden auch Metöken zugelassen. Eine Altersgrenze war nicht festgesetzt. Es wird einmal ein Chorege erwähnt, der nur 18 Jahre alt war.

Dem Choregen lag nun die Zusammenbringung, Einübung und Besoldung des Chors ob. Er hatte für die Übungen ein Lokal (*χορηγεῖον*) zu stellen und die Choreuten während der Vorbereitungszeit zu beköstigen. Da er nur

in seltenen Fällen imstande gewesen sein wird, den Chor selbst einzuüben, so mußte er, falls nicht der Dichter dies Geschäft besorgte, einen Chorlehrer (χοροδιδάσκαλος) annehmen und diesen sowie den Flötenspieler besolden. Für die Aufführung hatte er den Chor zu kostümieren. Damit waren aber seine Verpflichtungen noch nicht erschöpft. Er hatte, wenn es erforderlich war, einen Nebenchor (s. § 68) und einen vierten Schauspieler (s. § 51), die Statisten und die Spieler stummer Rollen sowie mancherlei Requisiten für die Aufführung zu stellen. Bei Aristophanes wird einmal, „um dem Choregen das Schaf zu sparen", ein Opfer nicht auf der Bühne vollzogen. Vielleicht hatte er auch für das Kostüm der Schauspieler aufzukommen, das er indessen wahrscheinlich mieten konnte. Ehrgeizige Choregen taten mehr, als wozu sie verpflichtet waren; gegen knauserige konnte der Archon einschreiten.

Als nach dem Peloponnesischen Kriege der Reichtum in Athen abnahm, half man sich durch die Einrichtung der „Synchoregie", d. h. man gestattete, daß zwei Männer sich zur Leistung der Choregie zusammentaten. Diese Einrichtung war aber nur von kurzer Dauer; Demosthenes kennt sie nicht mehr. Vielleicht wurde sie wieder abgeschafft, als durch die Beschränkung des Chors die Kosten geringer wurden. Eine bedeutendere Änderung wurde unter der Verwaltung des Demetrios von Phaleron (317—307) vorgenommen. Damals war der Reichtum in der Hand weniger Personen konzentriert, so daß sich das alte Institut nicht mehr halten ließ. Nun übernahm, zuerst wohl im Jahre 30⁹/₈, der athenische Demos selbst die Choregie, wählte aber einen Kommissarius, der alle Geschäfte zu besorgen hatte, die früher dem einzelnen Choregen oblagen. Dieser sogenannte Agonothet (ἀγωνοθέτης) erhielt die Mittel dazu teilweise vom Staate, worüber er Rechenschaft ablegen mußte, hatte aber jedenfalls aus eigenem Vermögen erheblich zuzulegen. In der Kaiserzeit erscheint neben dem Agonotheten wieder der Chorege. Für die Dauer des Festes war dieser, als dem Gotte dienend, eine geheiligte Person; er erschien bekränzt und

im Purpurkleide. Selbstverständlich hatte er einen wesentlichen Anteil am Siege des Dichters, dessen Erfolg in hohem Grade von der Ausstattung des Stückes abhing. Daher wurde sein Name mit dem des Dichters in die offiziellen Listen eingetragen. Der einzige Lohn des siegreichen dramatischen Choregen war ein Efeukranz, während sein lyrischer Kollege einen Dreifuß erhielt, den er auf einem zierlichen Unterbau öffentlich aufzustellen hatte. In dem sogenannten choregischen Monumente des Lysikrates hat sich eine derartige Anlage erhalten. Der dramatische Chorege wird aber die Gelegenheit, seinen Erfolg zu verewigen, selten haben vorübergehen lassen. Dabei hatte er in der Wahl eines Weihgeschenks freie Hand. Einige stellten eine durch Malerei oder Relief verzierte Inschrifttafel auf; andere weihten zum szenischen Apparat (*σκευή*) gehörige Gegenstände, z. B. Masken, oder einen Altar mit einem Standbilde des Gottes. Im vierten Jahrhundert wurde man luxuriöser und errichtete förmlich kleine Bauwerke zur Aufnahme der Votivdarstellungen, welche Satyrn oder Silene sowie größere, dem Dionysischen Kreise entnommene, Szenen oder komische Auftritte zum Gegenstande hatten. Wer sich aus Sparsamkeit mit der Weihung eines Siegeszeichens aus billigem Material glaubte abfinden zu können, verfiel dem Spott.

In den Demen wurden für die Aufführungen an den ländlichen Dionysien ebenfalls Choregen bestellt, wobei die Einrichtungen der Stadt zum Muster dienten.

§ 8. Von den nicht unbedeutenden Kosten, welche dem Choregen erwuchsen, können wir uns aus einigen gelegentlichen Notizen eine Vorstellung machen. So kam am Ende des fünften Jahrhunderts einmal eine tragische Choregie auf 3000 Drachmen (= etwa 2400 M.), ein anderes Mal zwei solche zusammen auf 5000 Drachmen (= etwa 4000 M.) zu stehen, während in derselben Zeit eine komische Choregie mit 1600 Drachmen (= etwa 1280 M.) bestritten wurde. Doch handelt es sich hier vielleicht um über das gewöhnliche Maß hinausgehende Leistungen.

Indessen trug der Chorege die Kosten nicht allein. Für einen, allerdings geringeren, Teil derselben hatte der Theaterpächter (θεατρώνης, θεατροπώλης, ἀρχιτέκτων) aufzukommen, der das Theater vom Staate pachtete und sich aus den Eintrittsgeldern (s. § 94) bezahlt machte. Die Höhe der Pachtsumme in Athen ist unbekannt; dagegen hat sich aus der Mitte des vierten Jahrhunderts ein Kontrakt erhalten, in dem der Demos Piräeus das dortige Theater einem Konsortium von vier Personen für den Gesamtbetrag von 3300 Drachmen (= etwa 2640 M.) jährlich verpachtet. Dem Pächter lag die Instandhaltung des Gebäudes ob; vermutlich hatte er auch die Dekorationen zu liefern und für die Löhne des Arbeiterpersonals aufzukommen (vgl. § 94).

Den letzten, sehr erheblichen, Teil der Kosten trug die Staatskasse, der außer den Zahlungen für die Honorare und Preise der Dichter und Hauptschauspieler, über deren Höhe leider nichts bekannt ist, sowie einem Beitrage zu den Dionysien im Piräeus das Theorikon (θεωρικόν) zur Last fiel. Damit hatte es folgende Bewandtnis. Ursprünglich war, wie das bei gottesdienstlichen Veranstaltungen nur natürlich ist, der Eintritt zu den Schauspielen frei gewesen. Da dabei jede Beschränkung gemangelt hatte, war es beim Besetzen der Plätze zu Unordnungen gekommen, so daß beschlossen war, für jeden Platz ein Eintrittsgeld (s. § 94) zu erheben. Lange Zeit hatten die Athener dasselbe aus eignen Mitteln bezahlt, bis nach völliger Ausbildung der Demokratie auf Antrag des Kleophon, der von 422 bis 404 die Volkspartei leitete, die Einrichtung getroffen wurde, das Eintrittsgeld dem Volke aus der Staatskasse zu zahlen. Ein Teil der aufgewandten Gelder floß allerdings in Gestalt der Theaterpacht in die Staatskasse zurück. Vorübergehend abgeschafft, wurde diese Spende wieder eingeführt. Von der makedonischen Zeit an hören wir nichts mehr davon.

§ 9. Mit der Bewilligung des Chors und der Ernennung der Choregen sowie der, wahrscheinlich durchs Los geschehenden, Zuweisung der letzteren an die Dichter

waren die Geschäfte des Archon bei der Vorbereitung der Agonen noch nicht beendigt. Er hatte den Dichtern auch die Schauspieler, d. h. die Hauptschauspieler, welche ihre Gehülfen in eignem Solde hatten, zuzuweisen, da diese vom Staate bezahlt wurden. Über das dabei beobachtete Verfahren wissen wir sehr wenig. Wir besitzen nur die Nachricht, der Archon habe diejenigen Schauspieler, die sich zur Teilnahme an den Festspielen gemeldet hätten, geprüft und von den für geeignet Befundenen jedem Dichter einen durchs Los zugewiesen. Wer nun von diesen bei der Aufführung am besten gespielt habe, der sei in Zukunft — es ist unbestimmt, ob für immer, oder nur für den nächsten Agon — ohne Prüfung zugelassen.

§ 10. Die Hauptrolle bei den Vorbereitungen spielte natürlich der Dichter. Hatte er den Chor bekommen (*χορὸν λαμβάνειν*) und war ihm der Schauspieler zugelost, so lag ihm zunächst die Einstudierung seines Stückes ob. Die Athener nannten dies Geschäft lehren (*διδάσκειν*), die Dichter daher oft Lehrer (*διδάσκαλοι*). Sodann aber hatte er eine förmliche Regie auszuüben. Er hatte über die Kostüme, die Masken, die Dekorationen, kurz über alle Einzelheiten der Inszenierung Bestimmung zu treffen. Äschylos entwickelte in dieser Beziehung eine großartige Tätigkeit. Er war Dichter, Komponist, erfand die Tanzfiguren und sorgte für die äußere Ausstattung seiner Stücke in einer Weise, die für die Nachfolger in manchen Punkten maßgebend geworden ist. Ähnlich hat Richard Wagner seine Aufgabe aufgefaßt. Mit der Zeit verminderte sich jedoch die Tätigkeit der Dichter; mitunter ließen sie sich sogar vertreten. Die Gründe, welche sie dazu bewogen, waren verschiedener Art. Aus Furcht vor einer Niederlage beantragte Aristophanes für seine ersten Stücke sogar die Bewilligung des Chors nicht selbst und überließ die Vorbereitung derselben einem Dichter Kallistratos. Erst als eine seiner Komödien einen Sieg errungen hatte, trat er persönlich hervor. Andrerseits darf auch die Scheu vor dem mit großer Mühe verbundenen Geschäfte der

Einstudierung als Grund angesehen werden. So ließ sich derselbe Aristophanes in seinen späteren Jahren, als sein Ruhm schon feststand, wieder mehrfach vertreten, wobei er allerdings die Bewilligung des Chors selbst beantragt haben wird. Im vierten Jahrhundert scheinen die Dichter die Einübung des Chors und der Schauspieler dem vom Choregen angenommenen Chorlehrer und ihrem Hauptschauspieler überlassen zu haben. Dies war wohl um so weniger nachteilig, als damals nur selten oder nie neue Aufgaben zu lösen waren. Es kam auch sonst vor, daß Personen mit fremden Stücken auftraten. So namentlich die Erben verstorbener Dichter. Euphorion, der Sohn des Äschylos, siegte einmal mit noch nicht aufgeführten Stücken seines Vaters; der jüngere Euripides, der Sohn des berühmten Dichters, gab dessen Iphigenie in Aulis und der Enkel des Sophokles nach dem Tode seines Großvaters den Oedipus auf Kolonos. In solchen Fällen gewannen die Hinterbliebenen als berechtigte Erben einen etwaigen Sieg für sich. Anders lag die Sache bei Philippos, einem Sohne des Aristophanes, der mit Komödien des Eubulos auftrat, und bei Platon, einem Dichter der alten Komödie, der aus Armut seine Stücke verkaufte.

§ 11. War alles für die Aufführungen gehörig vorbereitet, so fand einige Tage vor dem Beginn der dramatischen Agonen eine besondere, Proagon (*προάγων*) genannte, Feierlichkeit statt. Es begab sich nämlich die Festgemeinde am 8. Elaphebolion in das Odeion, ein von Perikles östlich vom Theater für die musikalischen Produktionen an den Panathenäen erbautes Rundgebäude. Dort erschienen auf einer Estrade die Dichter, Choregen, Chöre und Schauspieler, bekränzt und in festlichem Gewande, die letzteren aber noch nicht im Bühnenkostüme, um einerseits die zu erwartenden Festspiele offiziell anzukündigen, andrerseits sich dem Publikum zu empfehlen. Es war demnach der Proagon eine die Erwartung der Menge steigernde Schaustellung der zum Wettkampf bereiten Truppen. Es ist anzunehmen, daß eine solche Feier auch vor den Agonen an den Lenäen stattfand.

III. Gang der Aufführungen und Abschluß des Festes.

§ 12. Über den Verlauf der Vorstellungen sind wir nur hinsichtlich der Dionysien einigermaßen unterrichtet. Was an den beiden ersten Tagen dieses Festes, am 9. und 10. Elaphebolion vorging, ist schon § 1 erzählt. Am 11. des Monats, dem ersten Dramentage, wurde zunächst die Festgemeinde durch ein Opfer gereinigt. Wahrscheinlich wurde das Opfertier außerhalb des Theaters geschlachtet und dann in demselben herumgetragen, wobei sein Blut versprengt wurde. Daran schloß sich, durch ein zweites Opfer eingeleitet, die Auslosung und Beeidigung der Preisrichter. Daß im fünften Jahrhundert die Tragödien den Komödien vorangingen, ist bereits § 2 bemerkt. Vor Beginn des tragischen Agon pflegte man einige Geschäfte zu erledigen, die mit der Festfeier nichts zu tun hatten und nur ins Theater verlegt wurden, weil sie durch die Anwesenheit des einheimischen Publikums, namentlich aber der zahlreichen Fremden eine erhöhte Bedeutung erhielten. So wurden die vom Volke beschlossenen Ehrenkränze verkündigt, die nach Bestreitung der Bundesausgaben von den Tributen der Bundesgenossen übriggebliebenen Beträge in der Orchestra niedergelegt und der Versammlung gezeigt, ehe sie den Schatzmeistern der Athena zur Aufbewahrung übergeben wurden, und die Söhne der im Kriege gefallenen Bürger bei ihrer Wehrhaftmachung dem Volke vorgestellt. Die auf diese Dinge bezüglichen Nachrichten gehen aber nicht über das vierte Jahrhundert zurück. Hierauf begann der dramatische Agon. In welcher Reihenfolge die Dichter mit ihren Stücken auftreten sollten, war wahrscheinlich schon früher durchs Los bestimmt. Wenn die Reihe an ihn gekommen war, wurde jeder Dichter mit den Worten: „führe den Chor herein“ (*εἴσαγε τὸν χορόν*) aufgerufen. Diese Phrase, welche aus der älteren Zeit stammte, in der die Stücke mit dem Eintritt des Chors begannen (s. § 69), paßte zwar nicht

mehr für Dramen, die mit einer Bühnenszene anfingen, scheint aber beibehalten zu sein. Während der Aufführung ihrer Stücke waren die Dichter im Innern des Bühnengebäudes anwesend. Nach Beendigung des Agon sprachen die Preisrichter das sofort zu verkündende Urteil. Der Sieger wurde durch einen Herold ausgerufen und vom Archon mit einem Efeukranze geschmückt. Bei dem folgenden Agon wurde dies Verfahren wiederholt.

§ 13. Am Tage nach Beendigung der Festspiele fand im Theater eine Volksversammlung statt, in der das eben verflossene Fest betreffende Angelegenheiten verhandelt wurden. Man unterzog das Verfahren der bei der Ausführung desselben beteiligten Personen, z. B. des Archon, der Choregen und der Richter, der Kritik, sprach Tadel und Lob aus und bewilligte Ehrenkränze sowie andere Auszeichnungen. Wer sonst gegen die Festordnung verstoßen, z. B. während der Festtage in verbotener Weise einen Schuldner gepfändet oder im Theater Anlaß zu Unruhe und Unordnung gegeben hatte, wurde angeklagt. Die Bezichtigten durften sich verantworten. Trat die Versammlung auf ihre Seite, so war die Sache erledigt; im entgegengesetzten Falle kam sie vor die ordentlichen Gerichte.

§ 14. Der siegreiche Dichter pflegte in seiner Freude ein mit einem Opfer verbundenes Gastmahl zu geben, bei dem er die Choreuten und wohl auch die Schauspieler bewirtete. Diesem Feste ließ er dann ein zweites für seine Freunde folgen. Der Schauplatz von Platos Symposion ist ein solches. Mitunter machten Sieger ganz ungemessene Aufwendungen. Ion von Chios, ein Zeitgenosse des Sophokles, soll jedem athenischen Bürger einen Krug Chierwein geschickt haben, der als besonders gute Marke galt.

§ 15. Über das sehr umständliche Verfahren, durch das die Preisrichter erkoren wurden, gibt es leider keine zusammenhängende Darlegung; wir besitzen nur einzelne Notizen, deren Kombination in einigen Punkten zu sicheren Ergebnissen geführt hat, während die Forscher über andere verschiedener Meinung sind. Die nachfolgende

Darstellung wird allen einzelnen Nachrichten gerecht, hat daher einigen Anspruch auf Richtigkeit. Etliche Tage vor Beginn der Dionysien wählten die Mitglieder des Rates unter Zuziehung der Choregen eine Anzahl von zum Richteramte geeigneten Männern, und zwar jeder aus seiner Phyle eine größere Zahl, als überhaupt bei dem Feste Agonen vorkamen. Da an den Dionysien Agonen für Knaben- und Männerchöre, für Tragödien und Komödien, also im ganzen vier abgehalten wurden, so mußten mehr als vierzig Richter nominiert werden. Den Choregen stand es frei, für ihren speziellen Agon einen Namen aufzuschreiben. Die Täfelchen mit den Namen wurden nun für jede Phyle in eine besondere Urne geworfen, die Gefäße versiegelt und auf der Akropolis aufbewahrt. Am ersten Tage der Aufführungen erschienen nun die designierten und inzwischen benachrichtigten Männer im Theater, wo der Archon aus jeder der zehn, nunmehr von der Akropolis herbeigeschafften, Urnen einen Namen zog und so ein Kollegium bildete, in dem jede der zehn Phylen vertreten war, und das als Repräsentant des ganzen Volkes sowohl über die lyrischen als über die szenischen Agonen urteilen konnte, obwohl, wie § 7 gesagt ist, die Choregie für beide Arten von Wettkämpfen auf verschiedener Grundlage beruhte. Nun wurden diese Zehnmänner unter Darbringung eines Opfers vom Archon beeidigt und nahmen an einer bestimmten Stelle des Zuschauerraumes Platz. Nach Beendigung des Wettkampfes hatten sie bei den lyrischen Agonen die Namen der als Preisträger geltenden Phylen, deren Repräsentanten die Choregen waren, bei den dramatischen dagegen die Namen der certierenden Dichter auf einer Schreibtafel in derjenigen Reihenfolge zu verzeichnen, die nach ihrem Urteile dem Werte der Leistung entsprach. Diese Zehnmänner bildeten aber nur das prüfende, nicht schon das entscheidende Kollegium, das erst jetzt dadurch gebildet wurde, daß der Archon aus jenem durch eine zweite Losung fünf Männer aussonderte, die das Urteil endgültig zu sprechen hatten. Bei dem folgenden Agon wurde das nämliche Verfahren beobachtet.

Obgleich auf diese Weise gegen unbefugte Einwirkung auf die Richter Vorkehrungen getroffen waren, so werden doch Klagen laut teils über Beeinflussung durch die Beifalls- oder Mißfallensäußerungen des Publikums, teils auch darüber, daß einzelne Richter sich geradezu bestechen ließen. Wahrscheinlich galt die vorstehend dargelegte Ordnung auch für die Lenäen. Dem siegreichen Dichter fiel ein Geldpreis zu, der von dem Honorare, das jedem Dichter zukam, zu unterscheiden ist. Über die Höhe der Beträge beiderlei Art sind wir nicht unterrichtet.

§ 16. Das Ergebnis der Urteile, die Namen der Dichter und Choregen, die Titel der einzelnen Dramen sowie die Schauspieler, welche die Hauptrollen gespielt hatten, ließ der Archon offiziell aufzeichnen und diese Akten im Archiv aufbewahren. Die Benutzung derselben setzte Aristoteles in den Stand, einige für die Geschichte der athenischen Dramatik Grund legende Schriften zu verfassen, einmal ein Verzeichnis der Sieger in den dramatischen Agonen der Dionysien und Lenäen (*Νῖκαι Διονυσιακαὶ ἀστικαὶ καὶ Ληναῖαι*) und sodann die sogenannten Didaskalien (*Διδασκαλίαι*), genaue Angaben über die zur Aufführung gelangten Stücke. Die alexandrinischen Gelehrten benutzten und ergänzten diese Schriften, und auf sie gehen in letzter Instanz die Nachrichten über die näheren Umstände der Aufführung der Stücke zurück, welche sich für eine Anzahl von Tragödien und Komödien erhalten haben und gegenwärtig den Ausgaben vorgedruckt zu werden pflegen. Außer diesen eigentlichen Didaskalien haben sich für einige andre Stücke derartige Notizen bei verschiedenen Schriftstellern gefunden.

Wenn nun auch jene Akten des Archon die Kunde von der Dramatik vergangener Zeiten vor der Vergessenheit bewahrten, so waren sie doch nicht jedermann zugänglich. Bei ihrem großen Interesse für die Schauspiele wünschten aber die Athener, das Andenken an die glänzenden Agonen der Vorzeit stets lebendig zu erhalten. So kam man im vierten Jahrhundert darauf, betreffende Verzeichnisse in Stein graben und im Theaterbezirke aufstellen zu lassen.

Von Zeit zu Zeit wurden dieselben fortgesetzt. Es haben sich davon mancherlei, aus verschiedenen Zeiten stammende, Fragmente erhalten, die für uns außerordentlich lehrreich sind; nur ist zu bedauern, daß sich nicht überall sicher feststellen läßt, ob die Aufzeichnungen auf die Dionysien oder die Lenäen zu beziehen sind. Sicher dionysisch ist eins dieser Verzeichnisse, welches für die lyrischen Agonen die siegreichen Phylen und Choregen sowie für die Komödien und Tragödien die gekrönten Dichter mit ihren Choregen, bei letzteren auch nach Einführung der Schauspieleragonen die siegreichen Hauptschauspieler enthält. Andere Fragmente führen alle gegebenen Dramen auf, und zwar in der Reihenfolge, in die sie von den Richtern gebracht waren. Wieder andere verzeichneten tragische und komische Dichter und Schauspieler mit den Namen beigesetzter Zahl ihrer Siege, wobei die Personen nach dem Zeitpunkte des ersten von ihnen gewonnenen Sieges geordnet sind. Die jüngsten Fragmente stammen aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. und legen von dem Interesse, welches die Athener noch in ihren heruntergekommenen Verhältnissen dem Theater bewahrten, ein deutliches Zeugnis ab.

Zweites Kapitel.

Das Theatergebäude.

I. Ältere Periode.

§ 17. Ein griechisches Theater war ein durchaus anderer Bau als ein modernes. Es lag unter freiem Himmel und bestand aus drei Teilen, dem kreisförmigen, Orchestra (ὀρχήστρα) genannten, Tanzplatze des Chors, dem diesen auf drei Seiten umgebenden Zuschauerraume (im engeren Sinne Theater, θέατρον genannt), der ein nach oben hin stetig zunehmendes Kreisstück mit zahlreichen ansteigenden Sitzreihen bildete, und dem von dem Sitzraume durch die offnen Zugänge zur Orchestra (Parodoi, πάροδοι) getrennten Bühnengebäude (Skene, σκηνή). Von der hohen Schönheit dieser Anlagen zeugen viele Ruinen, unter denen die zu Epidauros, deren Grundriß wir als Figur 1 beigeben, eine hervorragende Stelle einnimmt. Diese Gestalt des Theaters hat sich nur allmählich entwickelt. Der älteste Teil war die Orchestra. Ein runder Tanzplatz war schon für die einfachen Chöre, welche um den in der Mitte desselben stehenden Altar zu Ehren des Dionysos aufgeführt wurden, erforderlich. Diesen umstanden die Zuschauer im Kreise. Als dann der erste Schritt zur Entwickelung des Dramas dadurch getan wurde, daß eine den Gott darstellende Person den Choreuten gegenübertrat, bestieg diese den neben dem Altar stehenden Opfertisch, um sich von dort aus mit dem Chore zu unterreden. Nun mußten sich die Zuschauer nach der Seite drängen, auf der sie dem Spiele gegenüber-

standen, und bald wird sich die Notwendigkeit ergeben haben, den ferner Stehenden erhöhte Plätze zu gewähren. Als darauf Thespis in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts den ersten eigentlichen Schauspieler einführte, der in verschiedenen Rollen nacheinander auftrat, mußte hinter dem Opfertische ein Zelt (*σκηνή*) oder eine Bude aufgeschlagen werden, in die der Spieler, um sein Kostüm zu wechseln, sich zurückziehen konnte. Damit

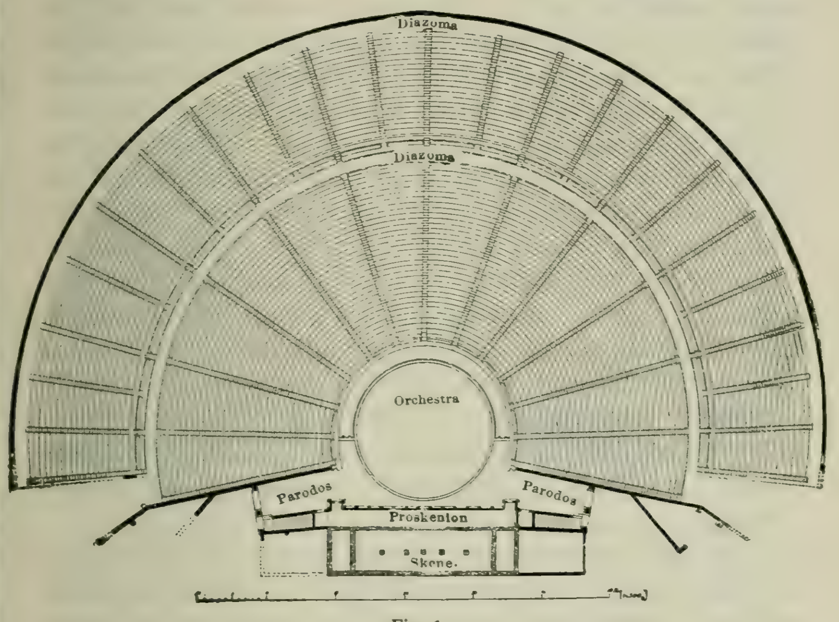


Fig. 1.

hatte man die Bestandteile des späteren Bühnengebäudes, Schauspielersaal und Podium, welche nun an die eine Seite der Orchestra verlegt wurden. Vergrößert mußten sie werden, als Äschylos dem einen Schauspieler einen zweiten hinzufügte. Dabei sorgte man auch für solidere Herstellung, wenn man auch den Holzbau zunächst nach jedem Feste wieder abbrach. Bald wird man jedoch eingesehen haben, daß es sich empfahl, denselben so fest aufzuführen, daß man ihn auf die Dauer stehen lassen konnte. Endlich schritt man zum Steinbau, wobei dann

auch die Sitzreihen aus Stein hergestellt wurden. Die Orchestra, auf deren aus gestampfter Erde bestehendem Boden nach wie vor auch die lyrischen Chöre tanzten, erlitt keine Veränderung; nur beseitigte man wahrscheinlich bei dramatischen Aufführungen den Altar, der für diese keine Bedeutung mehr hatte.

§ 18. Wir haben § 1 bemerkt, daß der lenäische und der eleutherische Dionysos in Athen ihre besondern heiligen Bezirke hatten. Es war nur natürlich, daß die ihnen zu Ehren veranstalteten dramatischen Aufführungen je an der dem betreffenden Gotte geweihten Stätte stattfanden. Wir dürfen demnach, wie auch aus verschiedenen Notizen hervorgeht, als sicher annehmen, daß ursprünglich an zwei Stellen, beim Lenäon (*ἐπὶ Ληναίῳ*) und im Bezirk des Eleuthereus, Theater errichtet wurden. Der Platz für das lenäische Theater ist noch nicht gefunden; doch wissen wir, daß es neben dem Lenäon, nicht fern von der Agora, einen Orchestra genannten Platz gab. Dort wird das betreffende Bühnengebäude mit den wegen des ebenen Terrains notwendigen Gerüsten (*ἴκρια*) für die Zuschauer aufgeschlagen worden sein. Als indes das Theater im Bezirk des Eleuthereus eine festere Gestalt bekam, wurden die lenäischen Aufführungen in dieses verlegt.

Ist nun das lenäische Theater spurlos verschwunden, so haben sich von dem des Eleuthereus bedeutende Reste erhalten. Lange Zeit glaubte man, auch von diesem Theater existiere keine Spur mehr, bis im Jahre 1862 der Berliner Architekt Strack dasselbe wieder entdeckte. Nach und nach ist die Ruine, von deren gegenwärtigem Zustande die diesem Buche vorausgeschickte Abbildung eine Vorstellung gewährt, vollständig ausgegraben. Das größte Verdienst um die Deutung der Reste hat sich der ausgezeichnete Kenner der griechischen Architektur und scharfsinnige Beurteiler von Ruinen, Professor Dr. W. Dörpfeld erworben, der seit dem Jahre 1886 seine Aufmerksamkeit besonders der Erforschung von Theaterruinen gewidmet hat.

II. Das Dionysostheater.

§ 19. Die Umfassungsmauer des am südöstlichen Abhange der Akropolis liegenden Bezirks des Eleuthereus ist nicht vollständig ausgegraben, ihr Verlauf läßt sich jedoch einigermaßen sicher so bestimmen, wie das auf dem Plane Figur 2 angegeben ist. Innerhalb des Bezirks befanden sich außer dem Theater mehrere andere Baulichkeiten. Zunächst dicht hinter dem Theater eine dorische Säulenhalle (s s auf dem Plane), die den Zuschauern und sonstigen Besuchern des heiligen Platzes Schutz vor den Unbilden der Witterung bieten und zugleich die kahle Hinterwand der Skene verdecken sollte. Bei ihrer Anlage wird es sich nicht haben vermeiden lassen, daß sie einen kleinen Tempel (t) so nahe berührte, daß ihre Stufen schräg abgeschnitten werden mußten. Dieser Tempel ist sehr alt und enthielt das in grauer Vorzeit von Eleutherä nach Athen gebrachte hölzerne Kultbild. Weiter südlich (u) sind die Fundamente eines zweiten jüngern Tempels sichtbar, in dem ein berühmtes, von Alkamenes, einem Schüler des Phidias, aus Gold und Elfenbein verfertigtes Dionysosbild stand. Südöstlich von diesem Tempel finden sich die Reste eines Altars (w).

§ 20. Die Theaterruine selbst betreffend, so sind die Entdecker und ihre nächsten Nachfolger über die Einzelheiten des Zuschauerraumes und der Orchestra bereits im wesentlichen zur Klarheit gelangt. Dahingegen ist man lange Zeit nicht imstande gewesen, die Reste der Skene richtig zu verstehen, denn dieselben bilden nicht die Fundamente eines einheitlichen Baus, sondern ein Gewirr von Mauern, die unmöglich zu ein und demselben Gebäude gehört haben können. Erst dem Scharfblick Dörpfelds ist es gelungen, Ordnung in das Gewirr zu bringen und die verschiedenen Bauperioden zu unterscheiden.

§ 21. Die älteste Anlage war eine kreisförmige Orchestra von 24 m Durchmesser, die an ihrer Südseite etwa 2 m über den Boden erhöht war, so daß ihre Fläche

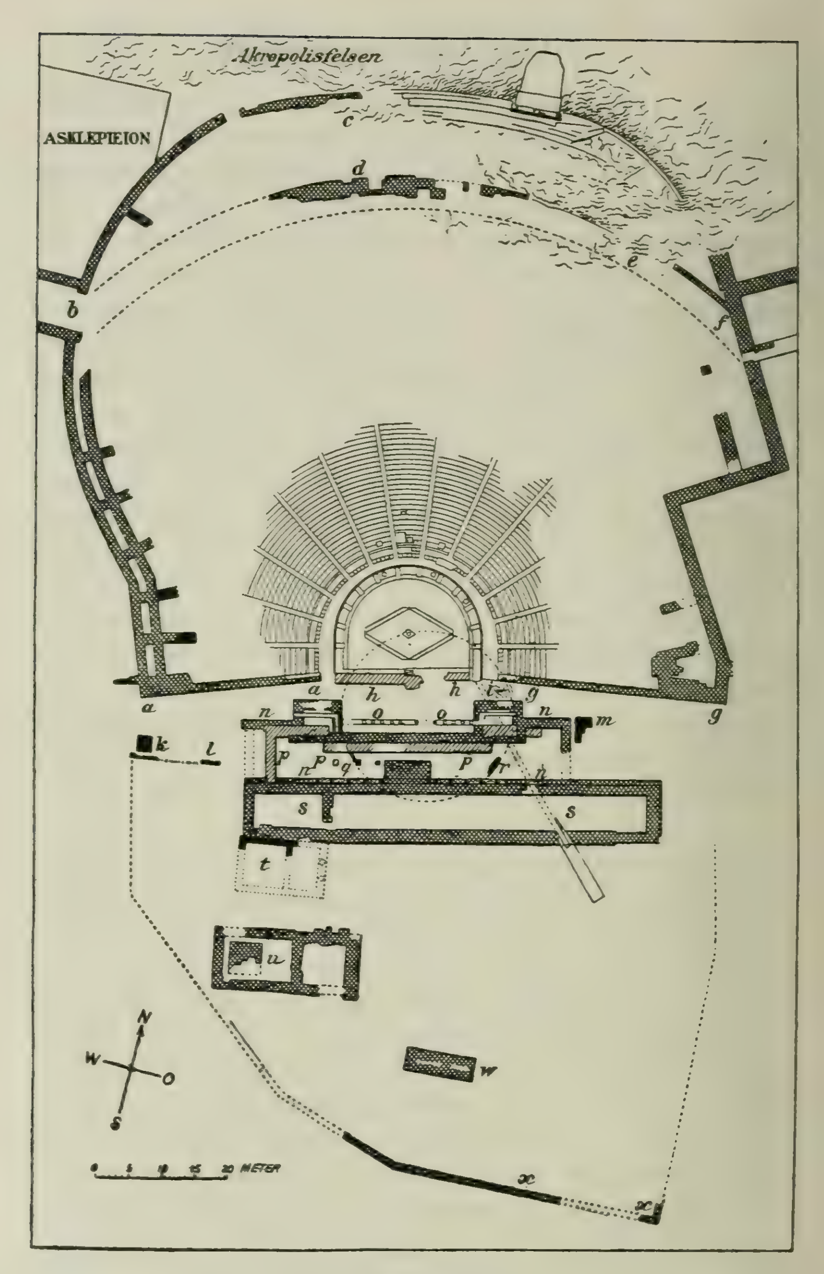

Akropolisfelsen
ASKLEPIEION
a
b
c
d
e
f
g
h
k
l
m
n
o
p
q
r
s
t
u
w
x
N
W
O
S
0 5 10 15 20 METER

Fig. 2.

in dem Niveau der heutigen Orchestra lag. Sie ist auf dem Plane mit punktierter Linie angegeben. Ihre Existenz hat Dörpfeld höchst scharfsinnig aus einigen Resten ihrer Stützmauer bei q und r und aus der Abarbeitung des Felsens bei i erschlossen. Während die Skene an ihrer Südseite Platz fand, nahmen die Zuschauer die drei übrigen Seiten ein. Sicher gab es noch keine Sitzreihen aus Stein, sondern nur Holzbänke, vielleicht auch nur Stehplätze auf Gerüsten. Jedenfalls mußten solche im Osten und Westen der Orchestra aufgeschlagen werden. Ob an der Nordseite der Abhang der Akropolis benutzt wurde und dieser mit kleinerem Neigungswinkel als in der erhaltenen Ruine, bis an die Orchestra hinanreichte, oder ob auch da Gerüste errichtet wurden, ist nicht zu bestimmen. Vielleicht gehörten die Mauerreste bei l und m zu den Stützmauern der Parodoi. Der Rest bei k ist nicht zu deuten.

§ 22. Die erste Veränderung mit dem Theater wurde infolge eines Unglücksfalles vorgenommen. In der 70. Olympiade (500—497) stürzten bei einem Wettstreite des Pratinas, Äschylos und Choerilos die Gerüste ein. Das Unglück muß groß gewesen sein, sonst hätte sich die Erinnerung daran nicht erhalten. Man stellte nun unter Benutzung des Akropolisabhanges einen sicheren Zuschauerraum her und schuf an der Ost- und Westseite der Orchestra durch Erdanschüttungen eine feste Unterlage für die Sitzreihen, die übrigens nach wie vor nur Holzbänke waren. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß man bald anfing, diese wenigstens hie und da durch Steinbänke zu ersetzen. Ein erhaltener Steinblock mit der Inschrift *βολῆς ὑπηρετõν* (für die Ratsdiener) gehört wegen der Verwendung des Buchstabens *ο* für *ου* und *ω* ins fünfte Jahrhundert und kann, obwohl er keine Rundung und Profilierung hat, sehr wohl im Sitzraume seinen Platz gehabt haben, und zwar an einer der geradlinigen Verlängerungen am westlichen und östlichen Flügel desselben. Nicht profilierte Sitzstufen haben sich auch in andern Theatern gefunden. Auf die Form des zuerst nur für jedes Fest, später für die

Dauer aus Holz errichteten Spielhauses können wir nur aus der Gestalt schließen, welche sich für das in der folgenden Periode aufgeführte steinerne Bühnenhaus aus der Ruine ergibt. Eine zu geringe Vorstellung darf man sich jedoch von jenem nicht machen; es mußte jedenfalls ein Oberstock und ein Dach haben, um die schon frühzeitig vorkommenden Erscheinungen von oben her zu ermöglichen. Das Theater, in dem die Meisterwerke der großen Tragiker aufgeführt wurden, war also nur ein bescheidener Bau und ebensowenig, wie das Theater Shakespeares mit einem heutigen Hoftheater, mit der prachtvollen Anlage zu vergleichen, deren Ruinen wir kennen.

§ 23. Diese wurde in der nächsten Bauperiode nach einem einheitlichen Plane errichtet; die § 19 erwähnte Säulenhalle stammt aus derselben Zeit. Um Platz für das Bühnengebäude zu gewinnen, verlegte man die Orchestra um etwa 15 m nach Norden und gab dem Burgabhange den heute noch zu erkennenden Neigungswinkel. Wem der Plan verdankt wird, ist ebensowenig bekannt, wie die Namen der ausführenden Baumeister.

Betrachten wir nun die Einzelheiten der so interessanten Ruine, so ist die Form des Zuschauerraumes sehr unregelmäßig und kann einen Vergleich mit dem schönen Theater zu Epidauros nicht aushalten. Die westliche Umfassungsmauer ist von a bis b eine doppelte; der Zwischenraum ist mit Erde ausgefüllt. Durch dieses Verfahren wurden die Sitzreihen besser gestützt, als wenn man eine einzige dickere Mauer aufgeführt hätte. Von b bis c genügte für die geringere Anzahl von Sitzreihen eine einfache Mauer. Bei c bildet der senkrecht abgeschnittene Felsen der Akropolis die Grenze. Man nannte diese Wand Katatome (*κατατομή*). Hier befindet sich im Felsen eine Grotte, welche jetzt der heiligen Jungfrau (Panagia Spiliotissa) geweiht ist, und nicht weit vor derselben sieht man geringe Reste eines choregischen Monumentes, das im Jahre 319 von einem gewissen Thrasyllos errichtet ist. Über der Grotte stehen zwei korinthische Säulen, einst bestimmt zur

Aufnahme von Dreifüßen (s. § 7). Der südliche Teil der östlichen Umfassungsmauer hat aus bislang noch nicht recht erkannten Gründen einen sehr unregelmäßigen Verlauf. Die beiden Stirnmauern a bis a und g bis g, von denen die letztere, vermutlich weil sich an der Südostecke ein Aufgang zu dem demnächst zu besprechenden unteren Diazoma befand, etwas länger ist als die erstere, würden in ihrer Verlängerung nach der Mitte unter einem sehr stumpfen Winkel zusammenstoßen.

Die Sitzreihen waren durch zwei Umgänge in drei Ränge geteilt. Von dem oberen Diazoma — so hieß ein solcher Umgang — haben sich bei d, e und f Spuren erhalten. Die große Breite desselben erklärt sich daraus, daß hier für im Osten der Stadt Wohnende ein öffentlicher Weg nach der Akropolis durch das Theater führte, der bei Herstellung des Zuschauerraumes geschont wurde. Ein unteres Diazoma muß nach Analogie anderer Theater notwendig angenommen werden. Vierzehn Treppen teilen die Sitzreihen in dreizehn Keile (*κερκίδες*). In den oberen Rängen wird die Zahl der Treppen größer gewesen sein.

Die Sitzstufen sind aus Piräeuskalkstein hergestellt; ihre Vorderseite ist, wie Fig. 3 zeigt, hohlkehlenartig unterhöhlt, damit die Zuschauer ihre Füße zurückziehen konnten. Hinter dem eigentlichen Sitzplatze befindet sich eine kleine Vertiefung für die Füße des Hintermanns. Die Höhe der Sitze von 33 cm ist für einen Mann zu gering; da man aber Kissen ins Theater mitzunehmen pflegte, so reichte diese Höhe völlig aus. Die Zahl der Sitzreihen betrug 78, von denen sich jedoch kaum die untere Hälfte erhalten hat. Die hoch oben jetzt sichtbaren Felsstufen waren nicht selbst Sitze, sondern dienten als Bettungen für Stufen aus Kalkstein.

Die Linie der untersten Sitzreihe entspricht nicht genau der Grenze der Orchestra. Der Raum zwischen letzterer und den Sitzen ist an den Flügeln breiter als in der Mitte. Diese Anlage bezweckte, das Gedränge des Publikums beim Verlassen des Theaters zu vermindern. Einen besonderen Schmuck besitzt die unterste Reihe in schön gearbeiteten,

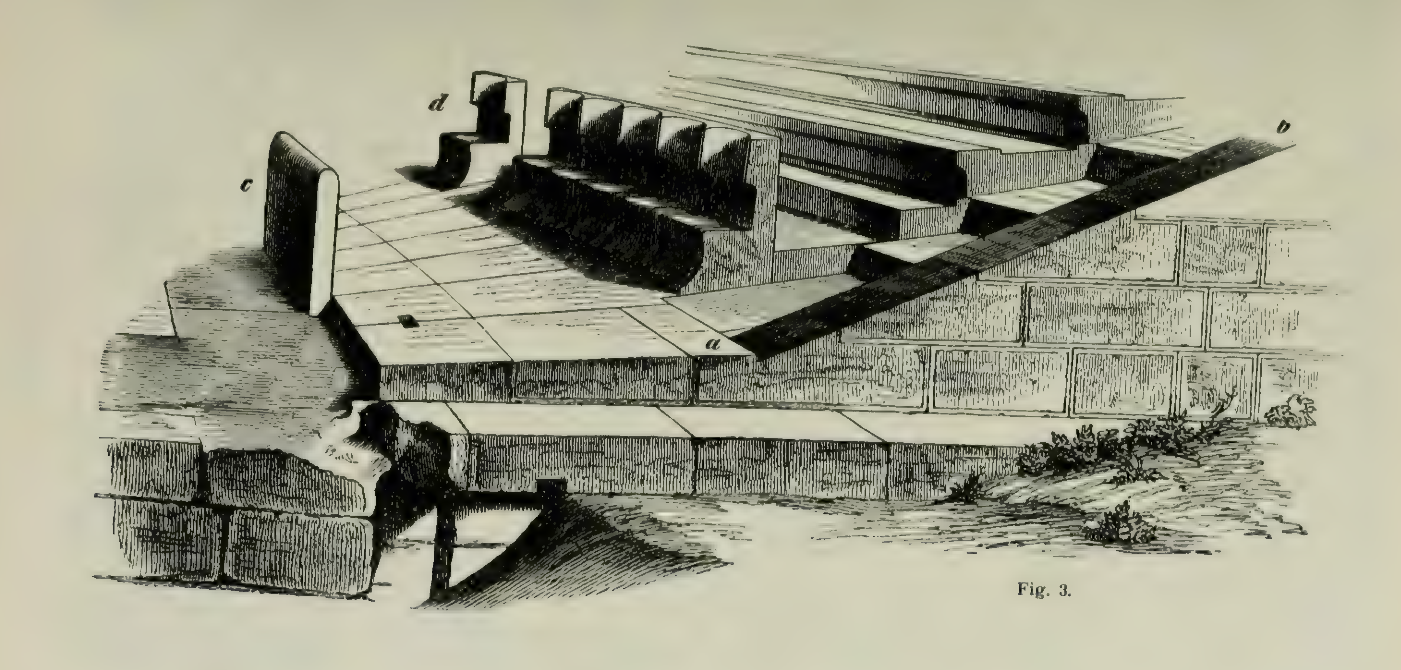


Fig. 3.

mit Rücklehnen versehenen, Thronsesseln aus Marmor, von denen ursprünglich in den beiden äußersten Keilen je 6, in den übrigen 11 je 5 gestanden haben, so daß ihre Anzahl 67 betrug. Zur Zeit der Ausgrabung der Ruine fanden sich 14 Sessel auf andern Plätzen, sind aber jetzt zum Teil wieder an ihre gehörige Stelle gebracht. Diese Sessel sind nach den an ihrer Vorderseite befindlichen Inschriften zum größten Teile für Priester und Kultusbeamte, nur wenige für bürgerliche Beamte bestimmt. Der mittlere Ehrensitz (s. Fig. 4), der mit Bildwerk reich verziert ist und einst durch einen Baldachin ausgezeichnet war, gehörte dem Priester des Dionysos Eleuthereus, welcher bei dem Feste den Vorsitz führte. Die Ehrensessel stammen aus derselben Zeit wie die übrigen Sitzreihen, die Inschriften sind jedoch erst später eingegraben. Die zweitunterste Reihe unterschied sich ursprünglich nicht von den höheren; in späterer Zeit ist aber der vordere Teil der Sitze weggebrochen, um Platz für hölzerne Sessel zu gewinnen, welche die Marmorthrone der untersten Stufe ergänzen sollten (s. Fig. 3).

§ 24. Die Orchestra hat die Form eines durch Tangenten erweiterten Halbkreises und ist von den Ehrensesseln außer durch den bereits erwähnten Umgang, dessen Breite in der Axe des Theaters 1,25 m, an den Flügeln 2,50 m beträgt, durch einen Kanal getrennt. Dieser war zur Aufnahme des Regenwassers bestimmt, welches leicht in denselben abfließen konnte, da jener Umgang ein starkes Gefälle hat. Seine Tiefe beträgt an der südwestlichen Ecke 0,87 m, an der südöstlichen 1,10 m, dort fällt seine Sohle wieder um 1,09 m und verläuft dann unter der Skene in südöstlicher Richtung. Vor jeder Treppe ist der Kanal durch eine Steinplatte überbrückt. Von dem Orchestrakreise, der ursprünglich südlich bis nahe an das Bühnengebäude hinanreichte, ist der südliche Teil jetzt in Wegfall gekommen, weil man in römischer Zeit vor der Vorderwand der Skene eine sehr tiefe Bühne errichtete (s. § 29), deren Stützwand bei h h auf dem Plane zu erkennen ist, und etwas vor dieser letzteren den Boden senkrecht weg-

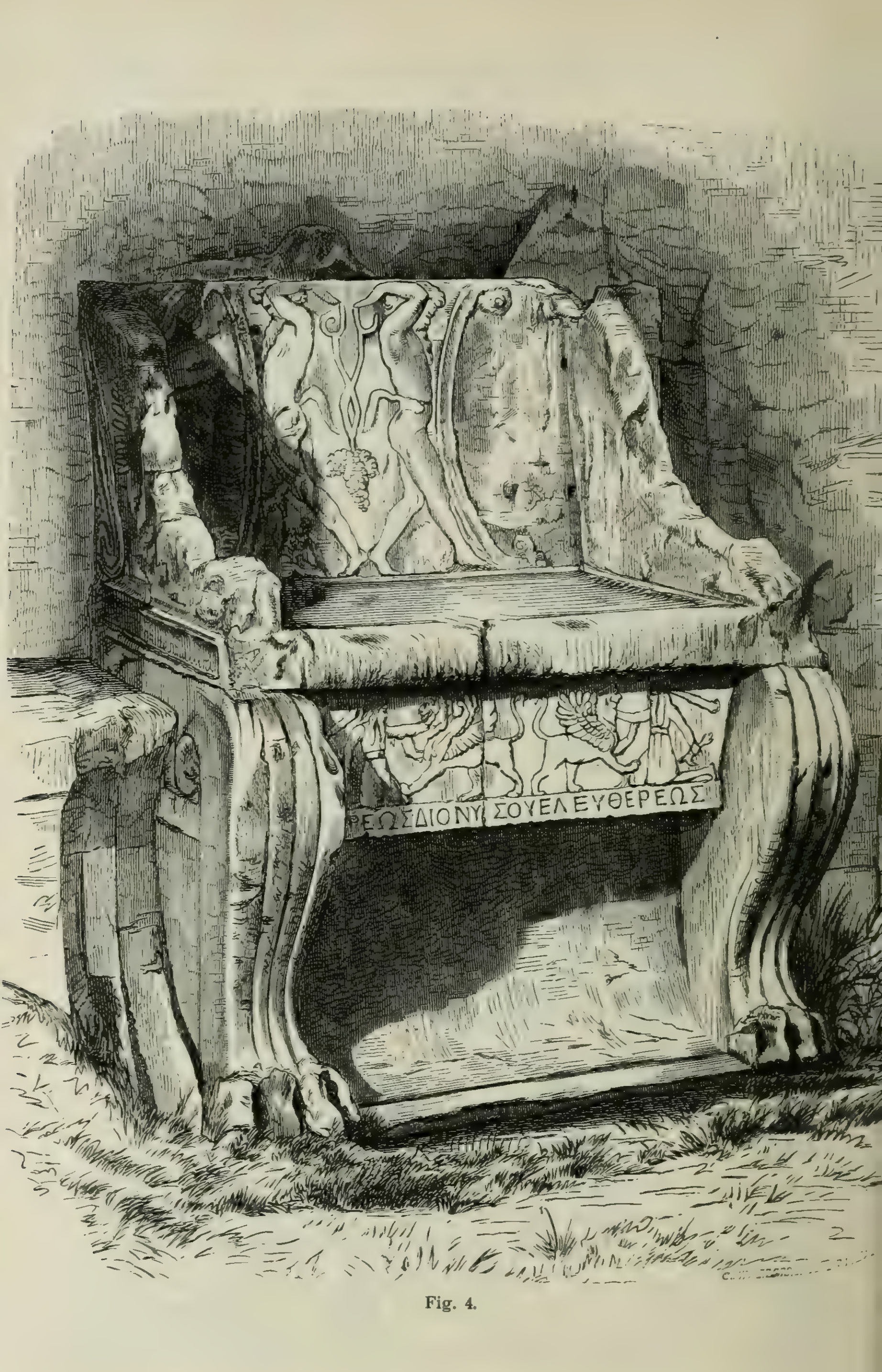


Fig. 4.

schnitt. Die Fläche der Orchestra bestand aus gestampfter Erde, statt deren wir heute einen kunstvollen, aus römischer Zeit stammenden, Beleg aus Marmorplatten erblicken. Die Entfernung der beiden äußersten Ecken innerhalb des Kanals beträgt 19,61 m (= 40 griech. Fuß).

§ 25. Das Bühnengebäude besteht aus einem langgestreckten Saale (n n n n auf dem Plane), der mit Innensäulen versehen war, und an dessen Rückwand sich ein großes Fundament findet, dessen Bestimmung unklar bleibt. Aus der großen Stärke der Grundmauern ist zu schließen, daß der Bau samt dem einen oder den zwei Obergeschossen aus Quadern aufgeführt war. In der jedes Säulenschmucks entbehrenden Vorderwand nach der Orchestra zu werden sich drei Türen befunden haben, wie solche nicht nur durch schriftliche Quellen gefordert werden, sondern auch an anderen Ruinen nachgewiesen sind. An den beiden Seiten dieser Wand springen Seitenflügel, Paraskenien (*παρασκήνια*) genannt, um etwa 5 m vor, wodurch ein freier Platz von 20,80 m Länge und 4,95 m Tiefe entsteht, auf dem sich keinenfalls irgend ein ständiger Bau befunden hat.

Zwischen den Stirnmauern des Zuschauerraumes (a—a, g—g) und dem Bühnengebäude lagen die Parodoi, die Zugänge zum Theater, die an ihrer schmalsten Stelle 2,60 m breit waren. Hier traten die Zuschauer ein und begaben sich dann über den vor den Ehrensesseln liegenden Umgang nach den Treppen. Ob die Parodoi, wie in manchen anderen Theatern außen mit abschließenden Torbauten versehen waren, ist nicht zu bestimmen. In beiden Zugängen waren Weihgeschenke und andere Bildwerke aufgestellt, von deren Basen und Fundamenten noch einiges erhalten ist.

§ 26. Diese Gestalt des Bühnengebäudes blieb nicht die definitive, es sind vielmehr dreimal Umbauten vorgenommen. Bei dem ersten erhielt dasselbe einen Vorbau. In einem geringen Abstande von der Front des Bühnenhauses wurde in gleicher Höhe mit der Orchestrafläche und dem Fußboden im Innern des Skenengebäudes eine Schwelle (o—o auf dem Plane) gelegt und diese mit dorischen Säulen besetzt, die später wieder beseitigt, deren

Standspuren aber noch bemerkbar sind. Diese Säulen hatten mit dem Gebälk eine Höhe von etwa 4 m. Ihr mittleres Interkolumnium ist breiter als die übrigen, weil dort eine etwa 1,70 m breite und 2,50 bis 3 m hohe doppelflüglige Tür angebracht war. Im Westen derselben hat sich eine schmalere Tür befunden, der aber im Osten keine gleiche entspricht. Die übrigen Säulenabstände waren, wie nach Analogie anderer Theater anzunehmen ist, mit Holztafeln verschlossen. Das Dach des Vorbaus war in der Weise hergestellt, daß über Querbalken starke Bohlen lagen und darüber vielleicht eine dünne Estrichschicht. Die Tiefe des Daches betrug einschließlich des Kranzgesimses über den Säulen 2,80 m. Dabei wurden die Paraskenien verkleinert, so daß sie nur noch um ein Geringes vor der Säulenreihe vorsprangen. Auf den zu diesem Zwecke durch die alten Paraskenien gelegten neuen Schwellen wurden ebenfalls Säulen aufgestellt, die in ihrer Höhe denen des Mittelbaus entsprachen. Im Westen haben sich Stümpfe von zwei Säulen erhalten, von den übrigen erkennt man noch die Standspuren. Hierdurch wurden die Parodoi breiter. Der Orchestrakreis reichte fast bis an die Mittelsäulen. Von einer Treppe, welche in der Front auf das Dach geführt hätte, ist keine Spur vorhanden. Dahingegen ist dasselbe sicher nicht nur von dem Bühnenhause aus, in dem nach Analogie anderer Theater drei Türen in der Höhe des Vorbaus vorauszusetzen sind, sondern auch von den beiden Schmalseiten her zugänglich gewesen. Über die Anlage der dazu erforderlichen Treppen hat man verschiedene Vermutungen ausgesprochen, Sicheres wird sich nicht ermitteln lassen. Einen solchen Vorbau nannte man Proskenion (*προσκήνιον*).

Somit hatte das Theater diejenige Gestalt erhalten, welche Vitruv als die des griechischen Theaters seiner Zeit beschreibt. Dieser römische Baumeister gibt in seinem Buche über die Architektur eine Anweisung zum Bau eines römischen und eines griechischen Theaters. Während nun der Abschnitt über das römische völlig klar ist, finden sich

in dem das griechische betreffenden einige Dunkelheiten, über die außerordentlich viel geschrieben ist, die aber eine nach allen Seiten hin befriedigende Aufklärung noch nicht gefunden haben, wahrscheinlich auch nie finden werden. Klar dagegen ist seine Vorschrift, daß vor der Vorderwand des Bühnenhauses (frons scaenae) ein 10—12 Fuß hoher Vorbau (proscaenium) mit einem Podium errichtet werden soll, dessen Tiefe $^2/_7$ des Radius des Grundkreises, d. h. des vor der untersten Sitzreihe her laufenden Kreises, betrage. Dieser Vorschrift entspricht in allem Wesentlichen das athenische Theater in seiner eben beschriebenen Form ebenso wie die übrigen bis jetzt in Griechenland aufgedeckten Ruinen, wobei natürlich eine ganz genaue Übereinstimmung der Maße dieser mit denen Vitruvs um so weniger zu erwarten ist, als dieser Schriftsteller selbst durch die jedesmaligen Verhältnisse bedingte Abweichungen von seinen Angaben gestattet.

§ 27. Was nun die bislang nicht berücksichtigte Frage nach der Zeit der ersten Anlage des steinernen Theaters und seines Umbaus betrifft, so setzt Dörpfeld jene in das vierte Jahrhundert. Er schließt dies einmal aus dem Baumaterial, Breccia und Hymettosmarmor, das in Athen erst in diesem Jahrhundert verwandt sei; sodann daraus, daß der Buchstabe *Ω*, den man erst seit der im Jahre 403 geschehenen Einführung des ionischen Alphabets in Athen gebraucht habe, als Steinmetzzeichen vorkommt; ferner aus der Benutzung des § 22 erwähnten Steines mit der in altertümlicher Orthographie geschriebenen Inschrift als Werkstück. Nachdem Dörpfeld so die obere Zeitgrenze festgestellt hat, bestimmt er die untere einerseits dadurch, daß die Basis einer dem Dichter Astydamas um das Jahr 340 gesetzten Ehrenstatue sich an der westlichen Stützmauer des Zuschauerraumes (a—a) gefunden habe, diese also damals schon fertig gewesen sein müsse. Andrerseits macht er geltend, daß im Jahre 319 bei Errichtung des choregischen Monumentes des Thrasyllos (s. § 23) der Fels dort jedenfalls schon für den neuen Zuschauerraum abgeschrofft war. Mit diesen Gründen kombiniert er die

mehrfach überlieferte Nachricht, daß der Redner Lykurgos (s. § 5) den Bau des Theaters vollendet habe. Da aber auch berichtet wird, Lykurg habe das Theater erbaut, so schließt Dörpfeld, seine Tätigkeit habe sich nicht auf die Fertigstellung desselben beschränkt, sondern die Ausführung des Baus werde zum größten Teile ihm verdankt. Hienach nennt er das ältere Steintheater „das Lykurgische", worin man ihm meist gefolgt ist. Die Herstellung des Proskenion will Dörpfeld nicht genau feststellen; dieselbe müsse jedoch in die Zeit zwischen Lykurg und dem Kaiser Nero fallen, unter dessen Regierung das Theater abermals umgebaut worden ist, vermutlich in das Jahr 86, in welchem Sulla Athen bedrängte und vielleicht das Theater beschädigt habe. Er nennt daher das umgebaute Theater „das hellenistische".

Gegen diese Aufstellungen ist nun von den beiden bedeutenden Archäologen Puchstein und Furtwängler Einspruch erhoben worden. Puchstein hat wesentlich aus Gründen, die zu speziell architektonisch sind, um hier wiedergegeben werden zu können, die Ansicht ausgesprochen, Dörpfelds Lykurgischer Bau falle in das Ende des fünften oder den Anfang des vierten Jahrhunderts, dahingegen sei die Errichtung des Proskenion das Werk dieses Staatsmannes. Furtwänglers Gründe sind leichter zu reproduzieren. Er argumentiert folgendermaßen. Der jüngere Dionysostempel (u auf dem Plane) wurde erbaut, als der alte Tempel (t) durch die gleichzeitig mit dem Theater errichtete Säulenhalle (s—s) an seiner westlichen Ecke berührt worden war. Für den jüngeren Tempel verfertigte Alkamenes das Bild des Dionysos aus Gold und Elfenbein. Da nun dieses Werk nur in die Zeit von 421—413 gesetzt werden kann, so ist dadurch der Bau des neuen Tempels bestimmt. Da ferner die Technik desselben die nämliche ist wie die an der Halle und dem Theater, so muß die Gesamtanlage in die genannte Zeit fallen. Auf das Steinmetzzeichen Ω ist kein Wert zu legen, weil die ionischen Buchstaben in Athen schon lange vor 403 im Privatgebrauch waren, und die altertümliche Inschrift kann sehr wohl aus

der Mitte des fünften Jahrhunderts stammen und damit noch immer erheblich älter sein als der Theaterneubau. Endlich ist es durchaus möglich, daß die fraglichen Baumaterialien schon im fünften Jahrhundert angewandt wurden und ihre Einführung eben der großartigen Aufgabe des Theaterbaus verdankten, da sie billiger waren und die Ausführung des Planes erleichterten. Über den Zeitpunkt des Umbaus hat sich Furtwängler nicht geäußert. Wir müssen gestehen, daß die Ausführungen dieser beiden Archäologen alle Beachtung verdienen und dadurch die bisher fast allgemein angenommenen Aufstellungen Dörpfelds wieder zweifelhaft werden.

§ 28. Unter der Regierung des Kaisers Nero wurde ein zweiter Umbau des Theaters vorgenommen. Dies lehrt ein Architravbalken mit einer zwar verstümmelten, aber noch hinreichend deutlichen Inschrift, der zufolge der Bau dem Dionysos Eleutherieus (sic) und dem Kaiser Nero Claudius gewidmet war. Man hat damals wahrscheinlich vor den Säulen des hellenistischen Proskenion eine glatte Steinwand aufgeführt und dadurch die Tiefe desselben etwas vergrößert, während die Höhe die nämliche blieb. Vor der Vorderwand des Bühnenhauses stellte man korinthische Säulen auf, welche mit einigen, zum Teil erhaltenen, Satyrfiguren als Träger eines reichen Gebälks dienten. Die Grundmauern dieser Bühnenwand und ihrer Paraskenien, von denen übrigens ein deutliches Bild nicht zu gewinnen ist, sind auf unserem Plane mit p bezeichnet. Damit bekam das Theater den Typus, welcher sich in Kleinasien bei einer Anzahl aus hellenistischer Zeit stammender und dann römisch umgebauter Theater findet.

Auch mit dem Zuschauerraume wurden einige Veränderungen vorgenommen. Die Zahl derjenigen Personen, denen man einen Ehrenplatz zu schulden vermeinte, war gewachsen; infolgedessen erhielt die zweitunterste Sitzstufe die § 23 beschriebene und durch Fig. 3 veranschaulichte Gestalt. Hie und da wurden auch auf einigen der unteren Stufen neue Marmorsessel aufgestellt, deren Inschriften die auf diese Weise geehrten Personen kennen lehren.

Namentlich aber wurde vor der sechsten Treppe, von Osten aus gerechnet, eine große Basis hergestellt, wahrscheinlich eine Loge für den Kaiser Nero. Dadurch wurde die Beseitigung von vier alten Ehrensesseln der untersten Reihe erforderlich, die nun anderweitig aufgestellt wurden. Die Orchestra behielt damals noch ihre alte Form.

§ 29. Die letzte Veränderung wurde, so weit wir sehen, durch einen Archon Phaedros vorgenommen, dessen Zeit nicht genau bestimmt werden kann, der aber im dritten oder vierten Jahrhundert nach Christo gelebt haben wird. Zeugnis davon gibt die noch teilweise erhaltene Vorderwand einer niedrigen Bühne. Man ist also in Athen schließlich zum römischen Theatertypus übergegangen, für den nach Vitruv eine etwa fünf Fuß hohe und recht tiefe Bühne charakteristisch ist. Die geringe Höhe derselben war dadurch bedingt, daß zu Rom die Senatoren ihre Sitze in der Orchestra hatten, wo sie bei einer zehn bis zwölf Fuß hohen Bühne von den Aufführungen nur wenig hätten sehen können. Die große Tiefe erklärt sich daraus, daß auf der römischen Bühne außer Dramen auch pantomimische Tänze aufgeführt wurden, für die eine große Anzahl von Personen erforderlich war. Mit einer Höhe von 1,30 m und einer Tiefe von etwa 9 m entsprach die durch Phaedros hergestellte Bühne den römischen Anforderungen. Daß aber in der Orchestra Zuschauer Platz nahmen, ist für Athen durchaus unwahrscheinlich.

Von der Wegschneidung des Bodens unter der Bühne ist § 24 die Rede gewesen. Die Vorderwand derselben (h—h auf dem Plane), welche an beiden Seiten nicht bis an die unterste Sitzreihe heranreichte, so daß die aus den Parodoi nach dem Zuschauerraume führenden Zugänge bestehen blieben, ist zum Teil erhalten. Wir sehen noch ihre westliche Hälfte (vgl. das Titelbild), eine kleine Treppe, welche die Verbindung der Bühne mit der Orchestra herstellte und an der sich eine den Archon Phaedros nennende Inschrift befindet, sowie eine größere, einst zur Bühne gehörende, Steinplatte. Die Wand, das Hyposkenion

(ὑποσκήνιον), ist mit einigen sehr verstümmelten Reliefbildern geschmückt, welche Szenen aus dem Dionysosmythos darstellen. Da nun die jetzige Aufstellung des Reliefs keinenfalls die ursprüngliche gewesen ist, außerdem aus verschiedenen Eigentümlichkeiten des erhaltenen Baus darauf geschlossen werden muß, daß die Bühne des Phaedros nur der Umbau einer älteren, etwas höheren Bühne gewesen ist, so liegt die Vermutung nahe, daß der Übergang zum römischen Theatertypus schon früher gemacht ist, und daß die ältere römische Bühne von Phaedros umgebaut wurde, weil man aus der Orchestra einen Wasserbehälter für Naumachien machen wollte, wofür jene nicht dicht genug war.

Auch sonst wurden Veränderungen mit der Orchestra vorgenommen. Sie wurde mit einem kunstvollen Beleg aus Marmorplatten ausgestattet. Etwa 6 m von der Mitte der Bühne entfernt liegt in der Axe des Theaters eine kleine viereckige Platte mit einer kreisförmigen Vertiefung in der Mitte. Um diesen Stein ist der Boden nicht mit rechtwinkligen, sondern mit rhombenförmigen Steinen bedeckt, welche wieder einen größeren rhombenförmigen Raum von der übrigen Orchestra aussondern. Dieser Rhombus besteht aus weißen, bläulichen und rötlichen Platten, die ein mäanderförmiges Muster bilden. Die größeren Marmorplatten, die sonst die Orchestra bedecken, reichen nicht bis dicht an die Vorderwand der Bühne. Hieraus ist zu schließen, daß die Pflasterung der Orchestra älter ist als die Bühne des Phaedros. Die Vertiefung in der mittelsten Platte bezeichnet vermutlich den Standort des Dionysosbildes, das man auch in später Zeit bei Schauspielen in der Orchestra aufzustellen pflegte, oder eines Altars.

Ferner trennte man die Orchestra förmlich von der untersten Sitzreihe, indem man zwischen dieser und dem Kanal eine Marmorschranke von 1,08 m Höhe errichtete. Die Veranlassung dazu gab die Verwendung der Orchestra zu Gladiatorenkämpfen. Damals wurde auch der Kanal,

um den Platz völlig ausnutzen zu können, ganz mit Marmorplatten überdeckt, wobei die alten Brücksteine liegen blieben. Damit aber das Regenwasser nach wie vor ungehindert abfließen konnte, durchbohrte man die Schranke an mehreren Stellen und versah die neuen Platten mit rosettenartigen Öffnungen. Als man schließlich in der Orchestra Naumachien aufführte, wurde die Schranke durch starke Hintermauerung wasserdicht gemacht.

Was den Zuschauerraum anbetrifft, so wurde im Jahre 126, als der Kaiser Hadrian als Agonothet (s. § 7) die Feier der Dionysien leitete, hinter dem Sessel des Dionysospriesters, auf der dritten und vierten Stufe lagernd und in die fünfte eingeschoben, eine große Basis aufgestellt, auf der der Kaiser Platz nahm. Wahrscheinlich zum Andenken an diese den Athenern vom Kaiser erwiesene Ehre wurde demselben in jedem Keile des Sitzraumes eine Statue errichtet.

Welche Veränderungen das Bühnenhaus beim Übergange zum römischen Typus erlitt, entzieht sich unserer Kenntnis.

§ 30. Ehe wir auf die Frage eingehen, wie in dem Theater gespielt wurde, wollen wir kurz erwähnen, daß dasselbe außer zu den dramatischen Aufführungen noch zu anderen Zwecken benutzt wurde. Zunächst wurden die Agonen der Männer- und Knabenchöre, welche an den Dionysien und Thargelien, eine Zeitlang auch an den Hephästien und Promethien abgehalten wurden, im Theater ausgeführt. Die Chöre gruppierten sich dabei im Kreise um einen in der Orchestra stehenden Altar, neben dem sich der Musiker aufgestellt hatte. Das Theater wurde durch diese Chöre nicht weniger in Anspruch genommen als durch die dramatischen Spiele, so daß man mit Recht sagen kann, es sei ebensosehr für jene angelegt als für diese.

Sodann diente es, wenigstens in späterer Zeit, für die musischen Agonen an den Panathenäen. Diese stammten aus Peisistratos' Zeit, der bereits — wo, ist unbekannt —

Rhapsoden auftreten ließ. Perikles verlieh ihnen einen größeren Glanz, indem er den Rhapsoden Kitharöden und Aulöden, Kitharisten und Auleten hinzufügte. Er erbaute zur Abhaltung dieser Agonen sogar östlich vom Theater ein eignes Gebäude, welches Odeion (ᾠδεῖον) genannt wurde. Es war dies ein Rundgebäude mit einem hohen, spitzen Dache, das von vielen Säulen getragen wurde und dem Zelte des Xerxes nachgebildet sein sollte. In diesem Gebäude, von dem Reste bis jetzt nicht gefunden sind, haben die Athener lange Jahre die Solisten angehört, bis die Agonen derselben wahrscheinlich von Demetrios von Phaleron (s. § 7) ins Theater verlegt wurden. Wir wissen bestimmt, daß er zuerst die Rhapsoden im Theater auftreten ließ, und halten es für sehr glaublich, daß er hinsichtlich der übrigen mit den Rhapsoden auftretenden Künstler das Gleiche verfügte, zumal man in Athen damit nur einem Brauche folgte, der im vierten Jahrhundert, als die meisten griechischen Städte Theater erhielten, allgemein geworden war. Die Künstler standen in der Orchestra auf einem kleinen, Thymele (θυμέλη) genannten, Gerüste. Von diesem erhielten die Agonen der Solisten die Bezeichnung thymelische (ἀγῶνες θυμελικοί) im Gegensatze zu den Bühnenspielen, die szenische Agonen (ἀγῶνες σκηνικοί) hießen.

Eine weitere Verwendung fand das Theater zu Volksversammlungen, für die der Bau außerordentlich geeignet war. Die Veranlassung dazu gab jene nach Beendigung der Dionysien im Theater stattfindende Versammlung, welche § 13 erwähnt worden ist. Zunächst versammelte sich das Volk in einigen außerordentlichen Fällen, wo anderweitige Gegenstände zur Verhandlung standen, im Theater. Um die Mitte des dritten Jahrhunderts wurde endlich die Abhaltung ordentlicher Volksversammlungen in diesem Lokale üblich, und diese Sitte, die übrigens durch ganz Griechenland verbreitet war, hielt sich bis in späte Zeit, nur die Wahlen wurden nach wie vor auf dem älteren Versammlungsplatze, der Pnyx, vorgenommen.

Infolge der Vorliebe Alexanders des Großen für Spiele jeder Art blieben außerhalb Athens die dramatischen Aufführungen nicht mehr auf die dionysischen Feste beschränkt, sondern wurden zur Feier beliebiger bedeutender Ereignisse veranstaltet. Dadurch verloren die Theater mehr und mehr ihren heiligen Charakter, und da sich den Schauspielern allerlei fahrendes Volk anschloß, wurde es allmählich üblich, Produktionen, welche mit den szenischen und thymelischen Agonen durchaus nichts zu tun hatten, in den Theatern vorzunehmen. Dies geschah auch zu Athen. Schon früher waren die auf Gesetz beruhenden Hahnenkämpfe, welche die Athener zur Tapferkeit anfeuern sollten, und auf die sich die auf den Außenseiten der Armlehnen des dem Dionysospriester zustehenden Ehrenthrones dargestellten Eroten mit Hähnen beziehen, im Dionysostheater abgehalten; später fanden dort auch Vorführungen von Gauklern, wie Schwertverschlingern und Marionettenspielern, statt. Die schlimmste Entweihung des früher so heilig gehaltenen Baus war jedoch die Benutzung desselben zu Gladiatorenspielen und Naumachien.

Es entspricht der doppelten Verwendung des Theaters zu musischen Agonen und Volksversammlungen, daß man einerseits Dichtern und Schauspielern, andrerseits politischen Personen Statuen im Theater errichtete. So wissen wir, daß die Bildsäulen des Äschylos, Sophokles, Euripides, Menander, Astydamas und minder bedeutender Dichter dort standen. Verschiedene wahrscheinlich zu Schauspielerstatuen gehörende Köpfe haben sich gefunden. Ob Miltiades und Themistokles, jeder mit einem gefangenen Perser, wie man aus einer Notiz geschlossen hat, aufgestellt waren, ist nicht ganz sicher. Die 13 Statuen Hadrians sind § 29 erwähnt. Wohltäter der Stadt, wie König Ariobarzanes, der das Odeion des Perikles hatte restaurieren lassen, Herodes Attikos, der außer dem Bau eines in bedeutenden Resten erhaltenen Odeions viel für Athen getan hatte, sowie verschiedene Römer waren ebenfalls durch Statuen geehrt. In den Parodoi standen

Weihgeschenke von Agonotheten. Auch sah man im Theater oder in dessen Nähe zahlreiche Inschriften, die sich auf das Bühnenwesen bezogen, so ein Amphiktyonendekret betreffend Privilegien für den Verein der dionysischen Künstler (s. § 47) zu Athen und jene § 16 erwähnten Inschriften. In solcher Umgebung wird sich die Statue eines Bauchredners, von der berichtet wird, eigentümlich ausgenommen haben.

Drittes Kapitel.

Die Bühnenfrage.

I. Standort der Schauspieler und des Chors.

§ 31. Man sollte erwarten, daß über die Frage, wie in dem Dionysostheater, dessen Baugeschichte so genau bekannt ist, gespielt wurde, Übereinstimmung herrsche. Das ist indessen nicht der Fall. Es stehen sich vielmehr in betreff des Standortes, den Schauspieler und Chor einzunehmen pflegten, zwei Anschauungen gegenüber. Nach der einen agierten die Schauspieler auf einer Bühne und der Chor in der Orchestra, nach der andern gab es im griechischen Theater überhaupt keine Bühne, sondern Schauspieler und Chor traten gemeinschaftlich in der Orchestra auf. Einig ist man nur darüber, daß, als das Theater die römische (s. § 29) und die kleinasiatische (s. § 28) Gestalt hatte, einerseits die niedrige und sehr tiefe Bühne, andrerseits die Decke des Vorbaus den Schauplatz bildeten, auf dem die Dramen zur Aufführung gelangten. Hienach dreht sich die Frage darum, ob im hellenistischen Theater das § 26 erwähnte Proskenion als Bühne anzusehen oder anderweitig zu deuten ist, und ob in der klassischen Zeit eine Bühne vorhanden gewesen ist oder nicht.

§ 32. Bis vor etwa 30 Jahren, ehe man durch Dörpfelds Verdienst die Baugeschichte des Dionysostheaters sowie eine Anzahl anderer griechischer Theater genauer kennen gelernt hatte, hielt man sich an die Lehre Vitruvs, der den von ihm beschriebenen Vorbau

als Bühne ansieht und berichtet, auf dieser hohen und schmalen — Logeion (λογεῖον), Sprechplatz genannten — Bühne seien die tragischen und komischen Schauspieler aufgetreten, die übrigen Künstler aber hätten in der Orchestra gespielt. Man verallgemeinerte nun diese Lehre und nahm an, daß zu allen Zeiten die Schauspieler auf einer 10—12 Fuß hohen Bühne gespielt hätten, und verstand unter den „übrigen Künstlern" den Chor. Da nun dieser nach Ausweis der Dramen oft in die nächste Berührung mit den Schauspielern tritt, dies aber unmöglich ist, wenn er 10—12 Fuß tiefer steht, so kam man, verleitet durch einige mißverstandene Grammatikerstellen, auf den Gedanken, für den Chor sei in der Orchestra ein besonderes Gerüst aufgeschlagen, das etwa zwei Fuß niedriger als die Bühne gewesen sei und Thymele (θυμέλη) geheißen habe. Der Hauptvertreter dieser Ansicht war der ehemalige Göttinger Professor Fr. Wieseler, dessen Anschauungen über das griechische Theater jahrelang für weite Kreise maßgebend gewesen sind. Heute glaubt wohl niemand mehr an dieses Gerüst. Man hat erkannt, daß es keinen Sinn gehabt hätte, erst eine Orchestra als Tanzplatz für den Chor herzustellen, dann eine hohe Bühne zu bauen und schließlich den Chor wieder in die Höhe zu bringen. Außerdem hat eine genauere Prüfung der von Wieseler angeführten literarischen Zeugnisse gezeigt, daß diese das fragliche Gerüst gar nicht beweisen, und daß das Wort Thymele im Bühnenwesen zwar einen in der Orchestra stehenden Altar, dann die Orchestra selbst, ferner ein kleines Gerüst für Solisten (s. § 30), endlich in später Zeit die Bühne, aber niemals ein Gerüst für den Chor bedeutet. Da man sich weiter davon überzeugt hat, daß Vitruv unter den „übrigen Künstlern" die Solisten, nicht den dramatischen Chor versteht, also den letzteren gar nicht erwähnt, so hat sich ergeben, daß die Lehre des römischen Architekten nur für die hellenistische Zeit gilt, in der der Chor verschwunden war oder nicht mehr die Rolle spielte wie im fünften Jahrhundert (s. § 67).

§ 33. Eine andere Theorie hat vor etwa 30 Jahren Dörpfeld aufgestellt. Damals war dieser Forscher mit der Untersuchung der Theaterruine zu Epidauros beschäftigt und stellte für dieselbe das einstige Vorhandensein eines 3 m tiefen und 3,50 m hohen, den Vorschriften Vitruvs entsprechenden, Vorbaus fest. Dabei fielen ihm drei Stücke auf, die große Höhe und die geringe Tiefe desselben, sowie der Mangel jeder Verbindung des Proskeniondaches mit der Orchestra. Diese Beobachtungen veranlaßten ihn, gegen das ausdrückliche Zeugnis Vitruvs die Behauptung aufzustellen, nicht auf dem Proskenion, sondern vor demselben hätten die Schauspieler mit dem Chor zusammen in der Orchestra gespielt. Weiteres Nachdenken und das Studium anderer Ruinen führten ihn schließlich zum Ausbau folgender Theorie.

In ältester Zeit betrat der Schauspieler von dem außerhalb des Orchestrakreises belegenen Kleiderzelte her die Orchestra und spielte in dieser mit dem Chore auf gleichem Niveau. Nur dann nahm er seinen Platz auf der Stufe des Altars, wenn er eine längere Ansprache an den Chor zu halten hatte. Bei Einführung des zweiten Schauspielers fühlte man das Bedürfnis, den Schauplatz näher zu charakterisieren. Dies geschah zunächst durch große Setzstücke, einen Altar, ein Grabmal oder einen Felsen, die man an der Tangente des Orchestrakreises aufstellte. Etwa um das Jahr 465 ließ Äschylos zuerst einen Palast oder einen Tempel aufbauen, ein förmliches Spielhaus aus Holz und Zeug mit einem festen Dache, welches nunmehr den Hintergrund für die in der Orchestra sich abspielende Handlung bildete. Dieses anfänglich für jedes Fest neu hergerichtete Spielhaus, mit dem man nun auch die Kleiderzelte für den Chor und die Schauspieler verband, ließ man später von Fest zu Fest stehen und gab nur seiner Vorderseite das für das jedesmalige Stück erforderliche Aussehen, indem man eine Dekorationswand aufrichtete. Nach Aufführung eines steinernen Spielhauses stellte man in dem zwischen der Vorderwand und den seitlichen Vorsprüngen (Paraskenien) derselben liegenden

freien Platze von 5 m Tiefe und 20 m Länge, etwa 2,50 m von jener entfernt, die aus Holzpfosten und Zeug bestehende Dekorationswand auf. Die Höhe derselben betrug 3,50—4 m und entsprach der des Untergeschosses des Spielhauses. In hellenistischer Zeit ersetzte man dann die Holzpfosten durch Säulen oder Halbsäulen aus Stein und verschloß die Interkolumnien mit herausnehmbaren, Pinakes (πίνακες) genannten, Holztafeln, die mit den Dekorationsbildern geschmückt waren. Gemeiniglich befand sich nur in der Mitte dieses Proskenion eine Tür; indessen konnte man durch Wegnehmen einzelner Holztafeln beliebig viele Türen herstellen, ja, wenn man einen Tempel oder Palast darstellen wollte, sie sämtlich beseitigen, so daß eine Säulenhalle entstand. Solche Proskenien aus Stein und Holz haben sich mit wenigen, durch besondere Verhältnisse verursachten, Ausnahmen in allen bekannt gewordenen hellenistischen Theatern gefunden. Ihre Höhe schwankt zwischen 2,50 m in dem kleinen Theater zu Oropos und 4 m im Dionysostheater, ihre Tiefe zwischen 2 m und 3,50 m. Auf dem Dache derselben traten nur die Götter auf, es diente also als Göttersprechplatz, Theologeion (θεολογεῖον). Man nannte es kürzer auch Logeion, und diese Bezeichnung als Sprechplatz war um so geeigneter, als oft auch die Redner in den Volksversammlungen von dort aus sprachen. Um die Schauspieler beim Orchestraspiele etwas über die Choreuten zu erheben, gab man ihnen gleichsam als wandelndes Podium einen Schuh mit hohen Sohlen, den Kothurn (s. § 59).

Vitruvs entgegenstehende Angabe suchte Dörpfeld durch die Behauptung zu beseitigen, dieser Architekt habe sich durch die allerdings einer Bühne ähnliche Gestalt des hellenistischen Proskenion täuschen lassen, und das sei leicht möglich gewesen, da er nach seiner römischen Anschauung eine Bühne für einen wesentlichen Bestandteil des Theaters gehalten habe. Als nun von vielen Seiten ein Irrtum Vitruvs für völlig unannehmbar erklärt und damit die neue Theorie verworfen wurde, hat Dörpfeld einen andern Weg eingeschlagen und behauptet, Vitruv

spreche gar nicht vom hellenistischen, sondern vom kleinasiatischen Theater. Die Theater dieses Typus nehmen eine Mittelstellung zwischen dem hellenistischen und dem römischen ein. Von ersterem unterscheiden sie sich in folgenden Punkten. Die Vorderwand des Bühnengebäudes ist nach römischer Weise mit einer Säulenstellung geschmückt, die im hellenistischen Theater stets fehlt; die Vorderwand des Proskenion ist als Steinwand ohne Säulen gebildet; die Tiefe des Podiums ist größer, die Höhe geringer; auch liegt dasselbe den Zuschauern etwas näher. In der Anlage des Zuschauerraumes, der Orchestra und der offnen Parodoi gleichen die fraglichen Theater den hellenistischen. Da Dörpfeld das Proskenion jener für eine Bühne erklärt, so wäre durch Annahme der Beziehung der Lehre Vitruvs auf den kleinasiatischen Typus dessen gegen die neue Theorie sprechendes Zeugnis beseitigt.

Über diese Aufstellungen Dörpfelds, welche außerordentlich viel Beifall, aber auch energischen Widerspruch gefunden haben, ist eine ganze Literatur entstanden. Das ist nicht zu verwundern, da bei ihrer Annahme ein großer Teil der Lehre vom Bühnenwesen eine völlig neue Gestalt gewinnt. Wir dürfen uns daher einer, wenn auch nicht erschöpfenden Erörterung derselben nicht entziehen, bei der es sich empfiehlt, das Spiel im hellenistischen und altgriechischen Theater gesondert zu behandeln.

§ 34. Ehe wir uns aber zum hellenistischen Theater wenden, wollen wir einige allgemeine Bemerkungen Dörpfelds näher betrachten. Derselbe behauptet einmal, das Spiel in der Orchestra sei vollkommener als das auf einer Bühne, weil es mehr den Eindruck einer wirklichen Handlung mache. Demgegenüber hat man mit Recht gesagt, beim Orchestraspiele würde der Zuschauer von einem Schauspieler oft nur die Rückseite gesehen haben, oft hätte auch ein Spieler den andern den Blicken mancher Zuschauer ganz entzogen; für den ästhetischen Eindruck und das Verständnis der Handlung sei es nicht gleichgültig, von welcher Seite man eine Gruppe, wie sie oft von den Schauspielern gebildet werde, betrachte; bald sei der eine,

bald der andere Teil des Publikums zu kurz gekommen. Vor allem aber verlange der Gegensatz zweier verschiedener Lebenssphären, der der Heroen und der der Menschen — Aristoteles stellt den Schauspielern als „Nachahmern der Heroen“ den Chor als „Menschen“ gegenüber — die Unterscheidung zweier Räumlichkeiten. So sei denn die reliefartige Anordnung des Bühnenspiels dem auf plastische Wirkung ausgehenden Orchestraspiele vorzuziehen, ganz abgesehen davon, daß jenes die Spieler zu größerer Maßhaltigkeit in ihren Bewegungen veranlasse. Wir haben einst einer in der Arena des Hippodroms zu Paris aufgeführten Pantomime beigewohnt und von dem wilden Spiele einen höchst unangenehmen Eindruck erhalten.

Ein anderes Mal führt Dörpfeld für das Orchestraspiel den Umstand an, daß der Blick sämtlicher Zuschauer auf die Orchestra gerichtet sei. Das ist richtig, findet aber seine Erklärung darin, daß die Theater von vornherein ebensosehr für die in der Orchestra stattfindenden chorischen und orchestischen Aufführungen angelegt sind als für die dramatischen. Wäre jene Argumentation richtig, so müßte man aus der Anlage des Zuschauerraumes im modernen Theater auf Spiel im Parkett schließen.

Ferner äußert Dörpfeld einmal die Ansicht, das Spiel über den Säulen der Stützwand des Proskenion sei unschön. Darüber scheint man im Altertum anders gedacht zu haben; wenigstens ist in dem Theater zu Priene, wo sich jene Säulen bis heute erhalten haben und in dem Dörpfeld das Bühnenspiel zugibt, über Säulen gespielt.

Daß Dörpfeld mit der Beziehung der Vitruvschen Lehre auf das kleinasiatische Theater das Richtige getroffen hat, ist nicht anzunehmen. Wie hätte der römische Baumeister dazu kommen sollen, jenes Theater als „theatrum Graecorum“ zu bezeichnen, und einen aus griechischen und römischen Elementen gemischten Typus als „griechisches“ Theater anzusprechen? Auch passen die Maße nicht recht. Während Vitruv für die hellenistische Bühne eine Höhe von 10—12 Fuß fordert, finden wir im kleinasiatischen

Theater nur 8—10 Fuß; die Tiefe der ersteren schwankt zwischen 2 m und 3,50 m, in letzterem ist sie nie geringer als 3,50, meist jedoch beträchtlich größer, so daß Dörpfeld selbst anerkennt, die geringere Tiefe des hellenistischen Proskenion passe besser zu Vitruv. Dasselbe gilt im allgemeinen auch von der Höhe. Allerdings stimmen in verschiedenen hellenistischen Theatern die Maße ebenfalls nicht genau mit Vitruvs Vorschriften, aber dieser sagt ja ausdrücklich, je nach den gegebenen Verhältnissen dürfe von denselben abgewichen werden. Wir können hier auf diese Frage nicht weiter eingehen, wollen aber hinzufügen, daß gegen Dörpfelds Argumentation die gewichtigsten Einwendungen erhoben worden sind.

§ 35. Wenden wir uns nun zu den drei Bedenken, welche Dörpfeld gegen die Auffassung des Proskenion als Bühne geltend gemacht hat, so kann der Mangel einer Verbindung zwischen Bühne und Orchestra nicht als beweiskräftig angesehen werden. In der hellenistischen Zeit war der Chor (s. § 67) entweder ganz abgeschafft — wie er denn auch von Vitruv gar nicht erwähnt wird —, oder in der Zahl der Choreuten sehr reduziert und in seiner Tätigkeit auf das Singen von Zwischenaktsliedern beschränkt. Dabei konnte er sehr wohl in der Orchestra zwölf Fuß tiefer als die Schauspieler stehen. Sollte er aber wirklich noch schauspielerische Funktionen ausgeübt haben, so stand nichts im Wege, die geringe Anzahl von Personen auf der Bühne aufzustellen. Demnach war damals eine Verbindung zwischen Proskenion und Orchestra nicht mehr nötig.

Der Satz, das Podium sei zu schmal, ist durch die Erfahrung widerlegt. Wir selbst haben einst die „Antigone“ ohne alle Schwierigkeit auf einer Bühne aufführen lassen, deren verfügbarer Raum nur etwa 2 m tief war. Bei einer Aufführung der „Alkestis“ zu Bradfield in England sind auf einer Bühne von 3 m Tiefe und 10 m Länge an dem Leichenzuge 60 Personen beteiligt gewesen. Für die Dekoration durfte allerdings im hellenistischen Theater nur ein ganz geringer Teil des Podiums in Anspruch genommen werden.

Die große Höhe des Proskenion, auf die Dörpfeld in seiner Argumentation erhebliches Gewicht legt, beweist ebenfalls nichts. Der Behauptung, eine so hohe Bühne mache allen Zuschauern auf der untersten Sitzreihe den Genuß des Spiels unmöglich, können wir nicht beistimmen. Eine von uns angestellte Berechnung, bei der mehrere Theater herangezogen wurden, hat gezeigt, daß für den Inhaber des Mittelsitzes dieser Reihe von dem Schauspieler, dessen Größe auf 2 m zu veranschlagen ist, durchschnittlich 1,896 m sichtbar bleiben, wenn derselbe 1 m von dem vorderen Rande des Proskenion entfernt steht, und 1,793 m, wenn diese Entfernung 2 m beträgt. Für den auf einem von der Mitte und dem Flügel der untersten Sitzreihe gleich weit abstehenden Platze sitzenden Zuschauer stellen sich diese Zahlen auf 1,835 m bezw. 1,676 m. Das genügt vollkommen, um dem Gange der Handlung mit Genuß folgen zu können; wenigstens ist man in modernen Theatern oft auf der ersten Reihe des Parketts nicht in günstigerer Lage. Natürlich wurden die Sehverhältnisse für die weiter nach den Flügeln zu sitzenden Personen immer ungünstiger, so daß wahrscheinlich in manchen Theatern die betreffenden Plätze, welche nur noch für die in der Orchestra stattfindenden musikalischen und orchestischen Aufführungen als gute gelten konnten, bei Dramen aufgegeben wurden. So erklärt es sich, daß in Epidauros und Priene eine zweite Reihe von Ehrensitzen in höherer Lage existiert. Übrigens konnte man für die Inhaber der unteren Ehrensitze auch dadurch sorgen, daß man die unterste Sitzreihe ganz beseitigte und die betreffenden Plätze auf die zweitunterste Reihe verlegte, wie das zu Delphi und Assos geschehen ist. Wenn Dörpfeld ferner mehrfach betont, die Schauspieler hätten auf dem hohen und schmalen Proskenion stets in Gefahr geschwebt, herunterzufallen, so bezweifeln wir das, nachdem uns der berühmte Tragöde Lewinsky erklärt hat, er würde durchaus kein Bedenken tragen, auf einer derartigen Bühne zu spielen. Auch hätte ein kleines Gitter, wovon sich in Epidauros Spuren erhalten haben, Abhülfe gewährt.

§ 36. Ist nun hienach das Proskenion für eine Bühne nicht zu hoch, so ist es andrerseits für einen Spielhintergrund zu niedrig. Die Türen in den Proskenien kleiner Theater, wie zu Oropos und Delos, waren von so geringer Höhe, daß der Schauspieler sie nur in gebückter Haltung hätte passieren können. Die auf den Holztafeln der Interkolumnien vorausgesetzten Architekturbilder hätte man sich schwer als Tempel oder Paläste vorstellen können; der Schauspieler wäre ebenso groß gewesen als die Säulen seines Palastes. Ebenso wäre ein großes Mißverhältnis zwischen der bedeutenden Länge und der geringen Höhe der dargestellten Bauwerke eingetreten. Unmöglich können auch, wie Dörpfeld meint, die Götter auf dem so niedrigen Dache des Proskenion aufgetreten sein. Aus den erhaltenen Dramen muß man entnehmen, daß die Götter in weit größerer Höhe erschienen. Wenn das Original von Plautus' „Amphitruo" die betreffenden Szenen der Nachbildung enthielt, so würde jenes Dach da, wo Mercurius vom Palaste herab den Amphitruo mystifiziert, als Hausdach, und bald darauf bei Juppiters Erscheinen als Götterplatz gedient haben. Es ist nur eine unbewiesene Hypothese, daß das Dach des Proskenion Theologeion geheißen habe, vielmehr schon unglaublich, daß ein Platz, von dem aus immerhin nur selten gesprochen wäre, als Logeion, Sprechplatz bezeichnet worden sei.

§ 37. Ferner weisen einige Ruinen deutlich darauf hin, daß das Proskenion Bühne gewesen ist. In Sikyon, Eretria und Oropos liegen die großen Säle des Spielhauses, deren Bestimmung für die Schauspieler doch wohl keinem Zweifel unterliegt, in gleicher Höhe mit dem Dache des Proskenion, während man sie im Niveau der Orchestra erwarten sollte, falls vor dem Proskenion gespielt wäre. Sodann führen in Sikyon, Eretria und Epidauros an beiden Seiten schräge Rampen auf das Proskenion bezw. in das Obergeschoß des Spielhauses, die, wie sich § 43 zeigen wird, zum Gebrauch der Schauspieler beim Auftreten bestimmt waren. Ferner stehen in Delos in der Orchestra dicht vor dem Proskenion Basen von Statuen

und Weihgeschenken, vor denen doch nicht gespielt sein kann.

Zu demselben Ergebnis führt der bereits erwähnte Umstand (§ 35), daß in Theatern von verschiedener Größe für die Zuschauer auf der untersten Sitzreihe stets fast ganz der nämliche Teil des auf der hohen Bühne stehenden Schauspielers sichtbar bleibt. Dem liegt jedenfalls eine feine Berechnung zugrunde, die keinen Zweck gehabt hätte, wenn das Proskenion Spielhintergrund gewesen wäre.

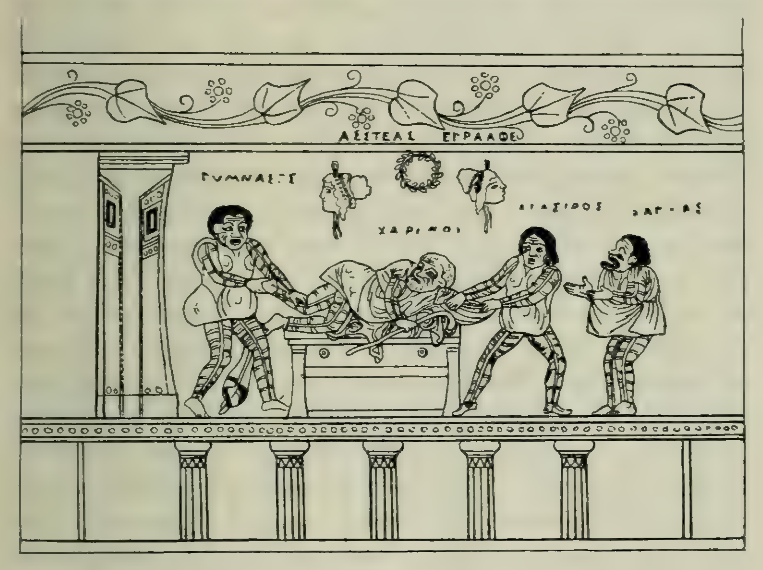


Fig. 5.

Dazu stimmt die Beobachtung, daß die Höhe des Proskenion mit der Entfernung des Mittelsitzes der untersten Reihe von demselben wächst. Es ist berechnet worden, daß auf jedes Meter der Entfernung durchschnittlich 0,175 m Proskenionhöhe entfallen.

Daß auf dem Vitruvschen Vorbau sehr ähnlichen Bühnen gespielt werden konnte und in der Tat gespielt worden ist, beweisen eine Anzahl unteritalischer, aus dem vierten und dritten Jahrhundert stammender, Vasenbilder, welche Szenen aus der in Groß-Griechenland üblichen

Posse darstellen und auf denen auch die Bühne abgebildet ist, die durch ihre geringe Tiefe auffällt. Wir geben als Fig. 5 ein solches Bild, auf dem die Bühne dem hellenistischen Proskenion völlig entspricht.

§ 38. Ist es nun durch Vorstehendes sehr wahrscheinlich geworden, daß Vitruv mit seiner betreffenden Vorschrift durchaus recht hat, so wird das zur Gewißheit durch von Puchstein angestellte Untersuchungen. Dieser Gelehrte hat zunächst nachgewiesen, daß die Decke des Proskenion nicht als Dach angesehen werden kann, da sie nach Spuren an den Ruinen, die, für ein solches im Altertum übliche, sehr starke Estrichschicht vermissen läßt, ihre Konstruktion dagegen sehr gut für einen hölzernen Bühnenfußboden paßt. Ferner hat er gezeigt, daß die von Dörpfeld behauptete Verzierung der Holztafeln mit Dekorationsbildern eine bloße, durch nichts beweisbare, Hypothese ist. In den Ruinen von Priene und Termessos sieht man an Resten des Interkolumnienverschlusses aus Stein, die aus römischer Zeit stammen, das Abbild bezw. die Nachbildung einer Flügeltür. Hieraus schließt Puchstein mit Recht, daß in hellenistischer Zeit die Holzpinakes entweder mit Blendtüren oder mit einfachen, von Kehlleisten umrahmten Füllungen versehen waren. Ferner macht er folgendes geltend. Wäre das Proskenion wirklich Spielhintergrund gewesen, so würde man in demselben drei Türen zu erwarten haben, wie sie in den literarischen Quellen gefordert werden. Nun aber zeigen die Proskenien meist nur eine Tür in der Mitte — in Megalopolis fehlt auch diese —, in Priene sind drei Türen nachgewiesen. Es sei doch eine auffallende Annahme, daß man sich bei ständigem Bedürfnis von drei Türen mit einer so provisorischen Maßregel, wie es die gelegentliche Herausnahme einer Holztafel ist, begnügt hätte, ganz abgesehen davon, daß die dadurch gebildeten Türen recht schmal gewesen wären und auch keine Türflügel gehabt hätten. Herausnehmbar seien die Holztafeln gewesen, weil man sie nach den Spieltagen der Schonung wegen weggenommen hätte. Auch hätte die Beseitigung der Pinakes niemals eine

Tempel- oder Palastfassade geschaffen. Die Türen unter der Bühne hätten den in der Orchestra spielenden Solisten zum Auftreten gedient. Puchstein ist noch weiter gegangen und hat in ausführlicher Darlegung, auf die näher einzugehen wir uns leider versagen müssen, gezeigt, daß in allen bisher bekannt gewordenen hellenistischen Theatern das hohe Podium als Bühne anzusehen ist.

§ 39. Für die Frage nach dem Standort der Schauspieler in dem älteren Theater lassen uns die Ruinen im Stich. Das Theater zu Eretria in seiner älteren Gestalt und das sogenannte Lykurgische, nach Puchsteins und Furtwänglers Ansicht, sind die einzigen, welche in die Zeiten des klassischen Dramas hineinragen. In beiden finden sich auf dem zwischen der Vorderwand des Spielhauses und dessen Seitenflügeln liegenden freien Raume keinerlei Spuren einer Bühne oder einer Dekorationswand, wie sie Dörpfeld annimmt. Wir sind daher auf das Zeugnis der Dramen angewiesen, und was diese lehren, davon darf man sich nichts abdingen lassen.

Die in den letzten Jahren mit besonderem Fleiße vorgenommene Durchforschung der Tragödien und Komödien lehrt nun, daß der Verkehr zwischen den Schauspielern und dem Chor völlig unbehindert gewesen ist. Der Chor tritt mitunter aus dem Spielhause auf und begibt sich in dasselbe; nicht selten steht er dicht an dessen Wand. Die Schauspieler kommen dem Chor bisweilen bis zu körperlicher Berührung nahe. Mehrfach werden Chor und Schauspieler von einer neu hinzukommenden Person gemeinschaftlich angeredet. Beide Faktoren ziehen bisweilen zusammen ein und verlassen so am Schluß des Stückes den Schauplatz. An andern Stellen treten sie zwar nicht zusammen ein, kommen aber aus derselben Gegend und auf demselben Wege. Öfters fahren auch Schauspieler zu Wagen in die Orchestra ein.

§ 40. Selbstverständlich sind diese feststehenden Tatsachen von Dörpfeld und seinen Anhängern mit Nachdruck für das Spiel auf gleichem Niveau in Anspruch genommen. Aber es finden sich doch Stellen, welche das Vorhandensein

einer erhöhten Bühne bezeugen. Betrachten wir zuerst eine Gruppe von Aristophanischen Stellen, in denen die Verba *ἀναβαίνειν* (hinaufsteigen) und *καταβαίνειν* (herabsteigen) vorkommen.

Im Anfange der „Ritter" befinden sich zwei Sklaven dicht vor dem in der Dekoration dargestellten Hause und sprechen ihre Sehnsucht nach dem Manne aus, der sie nach einem Orakelspruche von der unerträglichen Tyrannei ihres Mitsklaven — Kleon ist gemeint — befreien soll. Da tritt ein Wursthändler durch die Parodos in die Orchestra ein. Der eine Sklave, der den Retter erkennt, ruft ihm zu: „Liebster, komm herauf (*ἀνάβαινε*)." Daß der so Angerufene, indem er der Aufforderung Folge leistet, einen Aufstieg ausführt, wird zwar nicht besonders gesagt, ergibt sich aber aus dem Folgenden mit Sicherheit. Denn nachdem man ihm sein zukünftiges Glück verkündet und die Agora, hier die Orchestra, sowie mit der bekannten Lizenz der Komödie auch die Pnyx als Gebiet seiner demnächstigen Herrschaft gezeigt hat, sagt ihm einer der Sklaven: „Du siehst noch nicht alles; steige auch noch auf diesen Tisch (*ἐπανάβηθι κἀπὶ τοὐλεὸν τοδί*) und schaue dir von oben die Inseln an!"

In der Schlußszene der „Wespen" tritt Philokleon, betrunken und gefolgt von einem Mädchen, durch die Parodos in die Orchestra und wird von seinem Sohne in sein Haus gebracht. Nach einiger Zeit kommt er wieder heraus und zieht schließlich tanzend mit dem Chor durch die Parodos ab. Der Hauptteil der wechselnden Szenen zwischen seinem Eintritt und schließlichen Abgange spielt sich auf dem Platze vor seinem Hause ab. Um diesen aber zu erreichen, hat der Alte einen Aufstieg, und um ihn zu verlassen, einen Abstieg zu machen. Jener wird dadurch erwiesen, daß er dem Mädchen zuruft: „komm hieher herauf (*ἀνάβαινε δεῦρο*)"; diesen beweist seine Äußerung: „ich muß zu ihnen hinabsteigen (*ἀτὰρ καταβατέον γ' ἐπ' αὐτούς*)", nämlich zu einigen Tänzern, die inzwischen in der Orchestra aufgetreten sind, und mit denen sich der Alte messen will. Dazu paßt denn auch, daß der

Chor sagt, er wolle etwas zurücktreten, um den Tänzern Platz zu machen.

In den „Acharnern“ hat Dikäopolis unmittelbar vor seinem Hause einen Markt eröffnet. Ein Bürger aus Megara, wo damals große Not herrschte, tritt mit seinen beiden kleinen Töchtern, die er aus Hunger verkaufen will, in der Orchestra auf und hat, um auf den Marktplatz zu gelangen, einen Aufstieg vorzunehmen. Er sagt nämlich zu seinen Töchtern: „steigt hinauf (*ἄμβατε*), dort oben werdet ihr wohl Brot finden.“

An einer Stelle der „Lysistrate“ wird der Aufstieg in anderer Weise angedeutet. Dort will der Chor der Greise an das in der Dekoration dargestellte Akropolistor Feuer legen; aber ehe er dahin gelangt, klagt er auf seinem Marsche durch die Orchestra: „ich habe noch ein Stück Weges vor mir, die Anhöhe (*τὸ σιμόν*) vor der Akropolis“.

Ähnliches findet sich in einer Tragödie. Im „Ion“ treten Kreusa und der greise Pädagog in der Orchestra auf, um sich nach dem, den Spielhintergrund bildenden, delphischen Apollotempel zu begeben. Gleich nach ihrem Eintritt sagt Kreusa zu ihrem Begleiter: „nun steige hinauf zum Orakel (*ἔπαιρε σαυτὸν πρὸς θεοῦ χρηστήρια*)“, worauf dieser unter anderem erwidert: „ziehe mich hinauf zum Heiligtume und unterstütze mich; das Orakel liegt mir zu hoch (*ἕλχ' ἕλκε πρὸς μέλαθρα καὶ κόμιζέ με. αἰπεινά μοι μαντεῖα*).“ Darauf wird der Aufstieg unter entsprechenden Worten ausgeführt.

§ 41. Alle diese Stellen sind Dramen entnommen, welche aus dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts stammen. Es ist daher einmal behauptet, eine Bühne sei um 427 eingeführt worden, während vorher in der Orchestra gespielt sei. Indessen ist es mißlich, aus den erhaltenen Stücken, wenn nicht andere Momente hinzukommen, auf den Zeitpunkt des Aufkommens dieser oder jener Theatereinrichtung zu schließen, da aus der großen Zahl der im fünften Jahrhundert geschriebenen und gegebenen Dramen, die allein an den Dionysien etwa 1000 betragen hat, nur 44 auf uns gekommen sind; andrerseits

sieht man nicht ein, aus welchem Grunde man vom Orchestraspiele zum Bühnenspiele übergegangen sein sollte. Im Gegenteil ist schon bei der Aufführung des „Prometheus“, die etwa ins Jahr 466 fällt, auf einer Bühne gespielt. In diesem Stücke wurde zur Darstellung des Titanen, der von übermenschlicher Größe sein mußte, eine sehr große Holzfigur verwandt, hinter der der Schauspieler verborgen war und die am Schluß versinken mußte. Nun befand sich damals das Spielhaus an der Tangente der alten Orchestra, deren Fläche 2 m höher lag als der Boden, auf dem jenes errichtet war. Der dadurch entstehende Hohlraum von gleicher Höhe hätte aber zur Aufnahme der Holzfigur nicht genügt; trat dazu aber noch der Unterraum einer Bühne, so war die Höhe ausreichend.

§ 42. Aus andern Stücken läßt sich die Bühne nicht nachweisen. Dahingegen führt Horaz in der Ars poetica mit den Worten: „Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis“ die Einrichtung der Bühne geradezu auf Äschylos zurück. Wir dürfen annehmen, daß der Dichter diese Notiz wie vieles in dem fraglichen Gedichte dem der Pergamenischen Grammatikerschule angehörigen und um 200 lebenden Neoptolemos von Parion verdankt und somit die Ansicht der Gelehrten jener Zeit über das Spiel in Äschylos’ Periode wiedergibt. Dieser große Tragiker hat also das enge Podium, auf dem der Schauspieler in der Kindheitszeit des Dramas dem zu ebener Erde stehenden Chor gegenübertrat (s. § 17), zu einer förmlichen Bühne erweitert.

Daß die alexandrinischen Gelehrten im älteren Theater ebenfalls eine Bühne voraussetzten, ergibt sich aus einigen Bemerkungen der alten Erklärer des Aristophanes. Diese sogenannten Scholiasten hatten allerdings von der Spielweise des fünften Jahrhunderts keine Anschauung mehr, aber sie verdanken viele ihrer Notizen älteren alexandrinischen Gelehrten, welche über dieselbe noch unterrichtet gewesen sein müssen. Die Erklärer zu den „Rittern“, der „Lysistrate“ und den „Fröschen“ sprechen nun von einem erhöhten Standorte der Schauspieler und setzen die Bühne

der Orchestra entgegen. Da nun weder in römischer, noch in hellenistischer Zeit getrenntes Spiel stattgefunden hat, wie hätten die Scholiasten auf diesen Gedanken kommen können, wenn sie sich nicht auf ihre gelehrten Gewährsmänner gestützt hätten? Ferner sagt der Lexikograph Pollux, die Bühne (σκηνή) gehöre den Schauspielern, die Orchestra dem Chor — eine Notiz, die sich nur auf das ältere Theater beziehen kann und ebenfalls aus guter Quelle geschöpft ist. Weit wichtiger ist es aber, daß Aristoteles mehrfach auf getrenntes Spiel hindeutet. Die Gesänge der Schauspieler nennt er Bühnengesänge (*τὰ ἀπὸ σκηνῆς*) und setzt sie den Chorgesängen entgegen. Die Schauspieler bezeichnet er als Leute von der Bühne (*οἱ ἀπὸ σκηνῆς*) und ihre Rolle als Bühnenpartie (*τὸ ἐπὶ σκηνῆς*).

Es ist selbstverständlich, daß alles im vorstehenden Angeführte von Dörpfeld und seinen Anhängern als nicht beweiskräftig verworfen und durch anderweitige Interpretation beseitigt wird. Wir können hier diese Deutungen weder wiedergeben noch widerlegen, und bemerken nur, daß dabei höchst anstößige Dinge vorkommen. So soll bei Horaz pulpita Spielhaus heißen können, was ganz unmöglich ist. Ferner wird für Skene (σκηνή) die Bedeutung Bühne geleugnet. Richtig ist, daß im Theaterwesen dieses Wort zunächst Spielhaus bedeutet, aber schon eine Stelle des Xenophon weist darauf hin, daß es schon zu dessen Zeit auch für Bühne gebraucht wurde. Wie bei Aristoteles, so findet es sich in dieser Bedeutung in späterer Zeit sehr häufig. Die zugunsten der neuen Theorie aufgestellten Deutungen beruhen nicht auf voraussetzungsloser Anschauung, sondern sind erdacht, als die Bühnenlosigkeit des Theaters für die betreffenden Gelehrten bereits feststand.

Da die Bühne im altgriechischen Theater den Verkehr zwischen den Schauspielern und dem Chor nicht hinderte, so kann ihre Höhe nur gering gewesen sein und wird 1 m schwerlich überstiegen haben. Darauf weist auch Horaz hin, wenn er sagt, Äschylos' Bühne habe nur mäßige (modici)

Balken gehabt. Da er bei seinem Aufenthalte in Athen jedenfalls die hohe hellenistische Bühne kennen gelernt hatte, so hat er vielleicht seinen Ausdruck gerade wegen des Gegensatzes zu dieser gewählt. Ferner muß die Bühne von der Orchestra aus vermittels einiger Stufen oder einer schrägen Ebene zugänglich gewesen sein. Sie bestand sowohl in dem hölzernen als in dem steinernen Spielhause aus Holz. Dieses Material behielt man wahrscheinlich aus akustischen Gründen bei; eine Holzbühne bildete den besten Resonanzboden; stellte man doch auch später im hellenistischen Theater aus gleichen Gründen das Podium und die Pinakes aus Holz her. Vielleicht wollte man sich auch die Möglichkeit offen halten, der Bühne im Bedarfsfalle eine größere Tiefe zu geben. Man nannte ein solches Gerüst Okribas (*ὀκρίβας*, Bock). Vermutlich schlug man es nur für die dramatischen Aufführungen auf, bei denen die im Erdgeschoß des Spielhauses vorhandenen Türen durch die Dekoration verdeckt waren. Hinter dieser kamen die Schauspieler ungesehen aus jenen Türen und erreichten dann auf etlichen Stufen die in der Dekoration vorgesehenen Türen.

Über die Gründe, aus denen man von der niedrigen Bühne zu dem hohen hellenistischen Proskenion überging, erfahren wir nichts. Wir können nur vermuten, daß außer der allmählich eingetretenen Vereinfachung des szenischen Apparates der Wunsch bestimmend gewesen ist, den Zuschauern auf den obersten Sitzreihen bessere Sehverhältnisse zu verschaffen. Diese sahen die Schauspieler auf der niedrigen Bühne nur in starker Verkürzung. Es konnte auch vorkommen, daß, wenn im obersten Range sich das Publikum eng zusammengedrängt hatte, vielen Zuschauern durch den Kopf der auf der nächst tieferen Reihe vor ihnen sitzenden Person der Blick auf die Bühne ganz verdeckt wurde. Solange nun der Chor in den Dramen eine wesentliche Rolle spielte, mußte man sich bei den ungünstigen Sehverhältnissen beruhigen; als das aber aufgehört hatte, war man in der Lage, durch Herstellung einer höheren Bühne, welche die Zuschauer auf der

untersten Reihe nur unerheblich beeinträchtigte (s. § 35), dem bis dahin geschädigten Teile des Publikums gerecht zu werden.

II. Auf- und Abtreten der Schauspieler.

§ 43. Mit der Frage nach der Spielweise hängt die nach dem Auf- und Abtreten der Schauspieler aufs engste zusammen. Mit Bezug auf das ältere Theater berichtet Pollux: „Sie treten in der Orchestra ein und begeben sich über Stufen auf die Bühne.“ Das gilt natürlich nur für diejenigen Personen, welche als nicht in den durch die Dekoration dargestellten Räumlichkeiten wohnend gedacht werden und die naturgemäß aus den Türen des Hintergrundes kommen. Hinsichtlich der übrigen Schauspieler wird die Lehre des Pollux durch die Dramen bestätigt. Oft reden Schauspieler bei ihrem Auftreten zuerst den Chor an; andrerseits sieht der Chor nicht selten Personen nahen, ehe sie auf dem Schauplatz erschienen sind. Es kann auffallen, daß die fraglichen Personen nicht aus den Seitenflügeln der Bühne direkt auf diese hinaustreten. Indessen führten vielleicht aus den Paraskenien überhaupt keine Türen auf die Bühne. Die ältesten Ruinen geben darüber keine Auskunft. Jedenfalls wird das Auftreten in der Orchestra alter Sitte entsprochen haben. In ältester Zeit mußten die betreffenden Schauspieler das Spielhaus durch eine Hinter- oder Seitenpforte verlassen, sich nach einer der Parodoi begeben und durch diese in die Orchestra eintreten. Später blieb die Art des Auftretens die nämliche, teils aus Gewohnheit, teils aus Rücksicht auf den Chor, der in den meisten Fällen nicht anders als durch die Parodoi erscheinen konnte und zwischen dem und den Schauspielern man nicht eine solche Scheidung herbeiführen wollte, wie sie entstehen mußte, wenn die letzteren nur auf der Bühne, der erstere nur in der Orchestra auftrat. Das Abgehen der Schauspieler entsprach der vorstehend aufgestellten Regel.

Anders lag nun die Sache im hellenistischen Theater. Vom Auftreten in der Orchestra konnte keine Rede mehr sein; es mußten vielmehr Seiteneingänge in der Höhe der Bühne für alle nicht aus der Hintergrundsdekoration Kommenden hergestellt werden. Solche bezeugt für das römische Theater in der Tat Vitruv; er nennt sie „itinera versurarum", Wege, die aus den vorspringenden Flügeln des Spielhauses — versurae — auf die Bühne mündeten. Pollux erwähnt diese Türen ebenfalls, gibt ihnen aber mit gutem Grunde keinen bestimmten Namen, weil ihre Anlage in den griechischen Theatern verschieden ist. Neuerdings hat Puchstein eingehend über die Seitenzugänge in diesen gehandelt und drei verschiedene Typen unterschieden.

Für den ersten, der sich besonders in Kleinasien findet, ist charakteristisch, daß die Seiteneingänge in der Flucht der Bühnenhinterwand liegen und die zu ihnen führenden, aus dem Untergeschoß durch verschiedenartig angelegte Treppen zugänglichen, Wege sich an die Schmalseiten des Spielhauses anlehnen; daher ist die Bühne ein wenig länger als ihre Hinterwand. Die Eigentümlichkeiten des zweiten, vorwiegend in Griechenland vorkommenden, Typus sind folgende: die Bühne ist auf beiden Seiten durch rechtwinklig vorspringende Wände begrenzt; in diesen liegen die Seitentüren. Zugänglich sind sie von außen her beiderseits auf längeren oder kürzeren Rampen, die entweder vom Erdboden schräg zum Proskenion aufsteigen oder horizontal laufen. Um eine solche Rampe zu erreichen, mußte der Schauspieler aus dem hinter der Bühne liegenden Saale auf einer zweiten, der ersten parallel laufenden, Rampe abwärts gehen, bezw. auf der Ebene hinter der Proskenionsrampe seinen Weg nehmen. Die Proskenionsrampen waren nach dem Zuschauerraume zu offen, so daß die Schauspieler auf ihrem Wege zur Bühne dem Publikum sichtbar waren; nach hinten zu waren sie jedoch von der zweiten Rampe durch eine Mauer getrennt. Daß der Schauspieler gesehen wurde, bevor er seine Rolle zu fspielen anfing, ist für unsere Anschauungen höchst auf allend; indessen ist der Geschmack zu verschiedenen-

Zeiten verschieden, und die Ruinen zwingen zu der Annahme, daß die Griechen diesen Realismus vertrugen; konnten ja auch im älteren Theater, als die Schauspieler

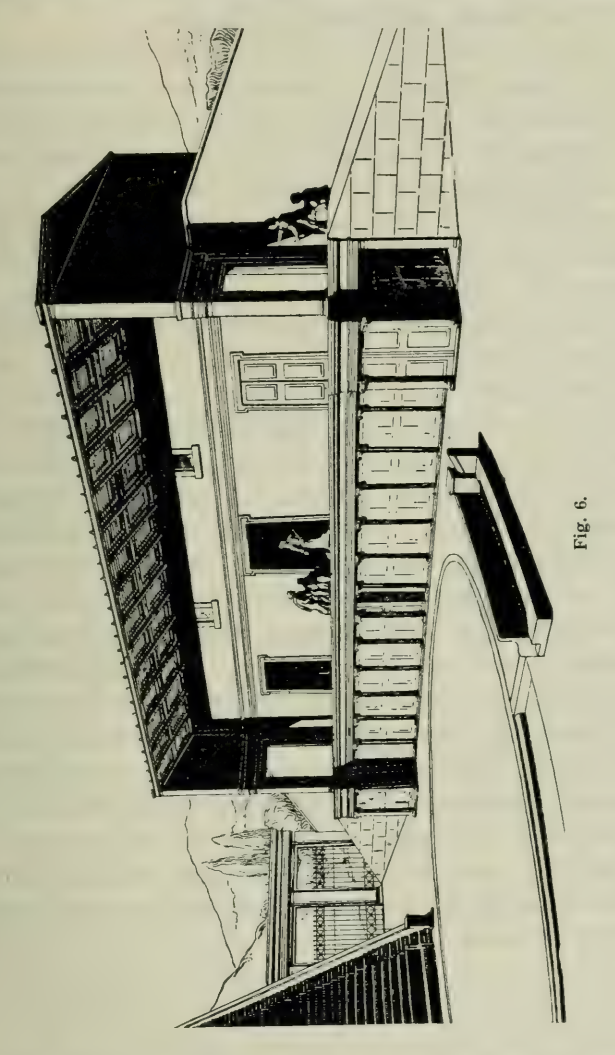


Fig. 6.

durch die Parodoi auftraten, viele Zuschauer in diese hineinsehen. Von diesem Rampentypus gewährt Fig. 6, eine von Puchstein vorgenommene Restauration des Theaters zu Epidauros, eine Vorstellung. Das Dionysos-

theater in seiner hellenistischen Gestalt gehört zum Rampentypus mit horizontalen Zugängen; doch ist die Erhaltung der Ruine zu schlecht, um zu voller Sicherheit über die Anlage derselben zu gelangen.

Beim dritten Typus mündeten die Seitenzugänge, wie später beim römischen Theater, aus geschlossenen, mit dem Saale des Spielhauses zusammenhängenden, Räumen — Paraskenien — auf das Proskenion. Er findet sich teils in Griechenland, teils in Sicilien.

§ 44. Über die Benutzung der Seiteneingänge ist folgendes zu bemerken. Es war eine Eigentümlichkeit des athenischen Theaters, daß die beiden Seiten der Bühne eine typische Bedeutung hatten, über die allerdings bei den Grammatikern nur verwirrte Angaben vorliegen. Es ist jedoch aus Plautus und Terenz, deren Stücke griechischen Originalen nachgebildet sind, gezeigt worden, daß die den Zuschauern zur rechten Hand liegende Seite die Seite der Heimat, die linke die Seite der Fremde war. Rechts vom Theater lagen nämlich ein Teil der Stadt und der Hafen, links das Landgebiet. Man dachte sich nun, daß ein Schauspieler, der rechts auftrat, aus der Stadt oder vom Hafen her, dagegen links auftretend auf dem Landwege aus der Fremde kam. Für das Abtreten galt dieselbe Norm. Diese Anschauung war für das Verständnis der Handlung von nicht geringer Bedeutung. Jedenfalls galt sie zur Zeit der neueren Komödie, deren Stücke mit geringen Ausnahmen in Athen spielten. Ob sie schon in der klassischen Periode herrschte, ist nicht sicher. Wenn es der Fall war, so konnte es sich nur im allgemeinen um eine Beziehung der beiden Bühnenseiten auf die Heimat und die Fremde handeln.

Viertes Kapitel.

Die Elemente der Aufführung.

I. Die Schauspieler.

§ 45. Das griechische Wort für Schauspieler Hypokrites (ὑποκριτής) wird verschieden erklärt. Die einen berufen sich darauf, daß das Verbum, von dem dieses Substantivum abgeleitet ist, nicht selten für „antworten" gebraucht wird, und sehen daher in dem Schauspieler denjenigen, der dem Chore antwortete. Andere gehen richtiger von dem Gebrauche des fraglichen Wortes für auslegen, deuten aus, wonach dann der Hypokrit der Dolmetscher und Vertreter eines andern ist, der auf der Bühne seine eigne Natur gleichsam aufgibt, um eine fremde Person darzustellen.

§ 46. In dem ältesten Stadium der Tragödie trat dem Chor nur ein Schauspieler gegenüber; in der zweiten Periode spielte dieser mit gewechselter Maske und verändertem Kostüm verschiedene Rollen. Äschylos fügte dem ersten einen zweiten Schauspieler hinzu und machte dadurch die Bühnenpartie, welche bis dahin der Chorpartie untergeordnet gewesen war, zur Hauptsache. Sophokles führte endlich einen dritten Schauspieler ein, eine Neuerung, von der Äschylos noch in seiner Orestee Gebrauch machte. Bei dieser Zahl ist es für die Dauer geblieben. Die entsprechenden Daten lassen sich für die Komödie nicht geben; schon Aristoteles war die Entwickelungsgeschichte dieser Dramengattung unbekannt.

§ 47. Ursprünglich spielten die Dichter selbst, so Thespis und Äschylos. Sophokles hatte eine schwache Stimme und hat daher nur zweimal die Bühne betreten, in seinem „Thamyris“ und den „Plyntriae“ (Wäscherinnen), wo er einerseits seine Fertigkeit im Zitherspiel, andrerseits seine Gewandtheit im Ballspiel zeigte. Was an späteren Nachrichten über das Spielen von Dichtern vorhanden ist, ist zweifelhafter Art. Selbstverständlich gaben diese in ihren Stücken nach Einführung des zweiten Schauspielers die Hauptrollen. Der zweite und später auch der dritte Schauspieler standen zu dem Dichter in einem persönlichen Verhältnisse. Wir wissen, daß Äschylos den Kleandros als zweiten und später den Mynniskos als dritten Schauspieler verwandte. Auch Sophokles hatte ursprünglich wohl noch freie Hand in der Wahl seiner Spieler, denn es wird berichtet, er habe die Rollen mit Berücksichtigung der Individualität derselben geschrieben. Diese enge Verbindung hörte auf, als die § 9 erwähnte Zuteilung der Schauspieler unter staatlicher Autorität eingerichtet wurde. Nun war jene Verbindung auf die Dauer eines Agon beschränkt, und zwar erhielt der Dichter im fünften Jahrhundert für seine Tetralogie einen Hauptschauspieler, der in allen vier Stücken zu spielen hatte. Im vierten Jahrhundert, aus dem für die Jahre $34^{2}/_{1}$ und $34^{1}/_{0}$ ein Zeugnis vorliegt (s. § 2), spielte dagegen jeder der drei Hauptschauspieler in je einem Stücke der drei Dichter. Damals wurden also die Schauspieler den Dichtern gemeinschaftlich zugewiesen. Diese Änderung beruht vielleicht darauf, daß bei dem Zusammenschrumpfen der Chorpartie die Kräfte der Schauspieler so sehr in Anspruch genommen wurden, daß sie nicht mehr in drei Stücken hintereinander spielen konnten. Vielleicht ist auch ein anderer Grund maßgebend gewesen. Bei der hohen Bedeutung des Hauptschauspielers für den Erfolg eines Stückes war ein Dichter, dem eine besonders tüchtige Kraft zugefallen war, seinen Mitbewerbern gegenüber sehr im Vorteil. Durch die neue Art der Verteilung wurden die Konkurrenten gleichgestellt.

War somit das Verhältnis der Schauspieler zu den Dichtern sehr gelockert worden, so wurden im weiteren Verlauf die ersteren völlig selbständig. Als dramatische Aufführungen außerhalb Athens, die hie und da schon im fünften Jahrhundert stattgefunden hatten, sich im Laufe des vierten erheblich vermehrten, namentlich nach Alexander in fast allen bedeutenderen griechischen Städten Theater gebaut wurden, wuchs die Zahl der Schauspieler gewaltig an. Sie bildeten nun einen eignen Stand und gründeten, um ihre Interessen zu fördern, Vereine. Diese Synoden der dionysischen Künstler (*σύνοδοι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν*) werden zuerst von Aristoteles erwähnt. Alexander scheint sie sehr protegiert zu haben; auch die griechischen Staaten begünstigten sie, um leichter gute Kräfte für ihre Aufführungen zu gewinnen. Als Diener des Dionysos waren die Schauspieler heilige Leute und ihre Gesellschaften mit mancherlei Privilegien, z. B. Freiheit vom Kriegsdienste, ausgestattet. Gesetze zugunsten der Techniten bestanden in den meisten Staaten, und die Amphiktyonen gewährten ihnen ihren Schutz. Mit der Zeit gelangten die Vereine zu großem Vermögen. Wir kennen im Mutterlande eine Gesellschaft zu Athen und den großen Verein vom Isthmos und von Nemea (*κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐξ Ἰσθμοῦ καὶ Νεμέας*) mit Unterabteilungen zu Argos, Theben, Opus und Chalkis, dessen Wirksamkeit sich über das ganze eigentliche Griechenland erstreckte. In Asien existierte zu Teos die Gesellschaft von Ionien und dem Hellespont (*κοινὸν τ. π. τ. Δ. τ. τ. ἐπ' Ἰωνίας καὶ Ἑλλησπόντου*), welche unter der Kontrolle der pergamenischen Könige in Kleinasien ihre Tätigkeit ausübte. Auch in Ägypten gab es eine Gesellschaft mit Einzelvereinen unter der Ägide der Ptolemäer. Auf die Organisation und die sonstigen Verhältnisse dieser Vereine kann hier leider nicht eingegangen werden. Wir bemerken nur, daß sie auch Solisten aller Art aufnahmen, und daß es den Mitgliedern frei gestanden zu haben scheint, für sich Engagements anzunehmen, wobei sie sich den in den einzelnen Staaten bestehenden Ordnungen fügen

konnten, daß aber auch die Gesellschaften als solche die Ausführung ganzer Agonen übernahmen. Solche Vereine bestanden bis in die späteste Kaiserzeit.

§ 48. Die Spieler der ersten Rollen standen in großer Achtung. Da sie viel auf Reisen waren und weit umher kamen, wurden sie nicht selten mit der Ausführung politischer Aufträge betraut. Der Tragiker Aristodemos wirkte im Interesse Philipps von Makedonien und ging zweimal als Gesandter zu diesem Könige. Thessalos, der von Alexander außerordentlich geschätzt wurde und in Susa bei dessen Hochzeit spielen mußte, wurde ebenfalls zu diplomatischen Sendungen benutzt. Für Athenodoros interessierte sich derselbe König so sehr, daß er einst die Strafe für ihn bezahlte, welche er verwirkt hatte, da er nicht zur rechten Zeit zu den Dionysien nach Athen gekommen war. Die Stellung der untergeordneten Schauspieler war vor Gründung der Technitenvereine eine sehr geringe gewesen. Den Äschines, der in seiner Jugend zu dieser Klasse gehört hatte, verspottete sein Gegner Demosthenes wegen des von ihm geführten elenden und vagabundierenden Lebens. Durch die Vereine mag sich die Lage dieser Leute gebessert haben, aber ihre gesellschaftliche Stellung wurde nie eine angesehene. Aristoteles wenigstens sagt, die Schauspieler seien größtenteils schlecht (*πονηροί*), und charakteristisch ist, daß man sie Dionysosschmarotzer (*Διονυσοκόλακες*) nannte.

§ 49. Es ist bereits § 46 gesagt, daß seit Sophokles die Zahl der in der Tragödie und, wie wir hinzufügen, dem Satyrspiel verwandten Schauspieler auf drei normiert blieb. In der Komödie scheint die Zahl ursprünglich nicht begrenzt gewesen zu sein, da der Staat nichts für dieselbe tat und die Darsteller Freiwillige waren. Erst nach der staatlichen Anerkennung derselben wurde die Zahl der Schauspieler ebenfalls auf drei festgestellt. Die Überlieferung knüpft diese Maßregel an den Namen des komischen Dichters Kratinos, der um das Jahr 422 in hohem Alter starb. Auch die spätere Komödie hielt an der Dreizahl fest.

Diese Beschränkung hatte sehr wichtige Folgen. Zunächst mußten, da in den meisten Stücken mehr als drei Personen auftraten, ein und demselben Spieler mehrere Rollen zugeteilt werden. Dies wurde durch Gebrauch von Masken und dadurch ermöglicht, daß die Kostüme sich sehr ähnlich sahen, so daß der Darsteller nach Wechsel der Maske und Vornahme einiger Änderungen an der Kleidung schnell in einer andern Rolle wieder auftreten konnte. Sodann war es zwar nicht tunlich, realistische Szenen mit einer großen Anzahl von redenden Personen, wie solche in modernen Stücken vorkommen, auf die Bühne zu bringen, dafür aber gewann der Dialog an Einfachheit und Klarheit. Endlich konnten — was nicht gering anzuschlagen ist — auch Nebenrollen unter Umständen den besten Schauspielern zufallen.

Tragöden traten ebensowenig in Komödien auf, wie Komöden in Tragödien. Die weiblichen Rollen wurden von Männern gegeben. Frauen spielten im Theater überall nicht. Einerseits hätten sie den gewaltigen Raum nicht füllen können, andrerseits untersagte griechische Sitte dem weiblichen Geschlechte alles öffentliche Hervortreten.

§ 50. Die drei Schauspieler standen nach ihrer Tüchtigkeit in einem Rangverhältnisse und wurden in dieser Beziehung als Protagonist (*πρωταγωνιστής*), Deuteragonist (*δευτεραγωνιστής*) und Tritagonist (*τριταγωνιστής*) bezeichnet. Die Bestimmung, in welcher Stellung ein Schauspieler verwandt werden sollte, konnte nicht willkürlich von Fall zu Fall getroffen werden, sondern jeder Schauspieler war nach seinen Gaben und seiner Ausbildung klassifiziert und wurde demgemäß vom Dichter verwandt. Diesem stand bei seinen Stücken die Verteilung der Rollen zu. Bei Aufführung alter Stücke hatte dafür der Protagonist zu sorgen, von dem seine beiden Kollegen, da sie in seinem Solde standen, abhängig waren. Nach welchen Grundsätzen die Rollenverteilung vorgenommen wurde, darüber ist nur weniges bekannt. Mehrfach wird erwähnt, daß diejenigen Könige, die nicht wie Oedipus Träger der Hauptpartie waren, also nur durch ihre äußere

Erscheinung und eine pomphafte Deklamation zu wirken hatten, dem Tritagonisten zufielen. Neuere Forschung hat folgende Sätze aufgestellt, die wahrscheinlich das Richtige treffen. Die Hauptrollen gehören dem Protagonisten, die Titelrollen allerdings nur dann, wenn sie zugleich Hauptrollen sind. Diejenigen Personen, welche dem Protagonisten am nächsten stehen, wie bei Sophokles Ismene, Chrysothemis und im „Oedipus auf Kolonos" Antigone, werden vom Deuteragonisten gespielt. Dem Tritagonisten fallen meist die Rollen zu, welche für die Motivierung und Entwickelung oder den Abschluß der Handlung von Bedeutung sind. Bei Verteilung der Rollen mußte auch darauf Rücksicht genommen werden, daß dem Schauspieler zwischen seinem Abgange und Wiederauftreten in einer anderen Rolle Zeit zum Wechsel des Kostüms blieb. Man hat oft versucht, die Partien der erhaltenen Dramen unter die drei Schauspieler zu verteilen; indessen ist es nicht zu verwundern, daß bei den geringen Anhaltspunkten die Forscher zu ganz verschiedenen Ergebnissen gelangt sind.

§ 51. Die Schauspieler allein konnten ein Drama nicht aufführen. Es waren auch Diener und Dienerinnen, Leibwächter, Vertreter stummer Rollen, auch Volksmengen wie im Anfange des „König Oedipus" erforderlich. Im „Oedipus auf Kolonos" war sogar für die Rolle des Theseus ein vierter Schauspieler nötig, wenn dessen Partie nicht — was unwahrscheinlich ist — unter alle drei Schauspieler verteilt war. Auch Kinder erschienen auf der Bühne, z. B. Eurysakes im „Aias" und die Führer des Teiresias in der „Antigone" und im „König Oedipus". Bei Euripides ist das häufiger; in der „Alkestis" und der „Andromache" haben Kinder sogar zu singen. Besonders oft bedarf die Komödie überzähliger Darsteller. Da nun der Staat lediglich die drei Schauspieler stellte, auch keinen der konkurrierenden Dichter bevorzugen durfte, so waren diese, falls sie überzählige Personen auftreten lassen wollten, auf die Güte des Choregen angewiesen, der allerdings Statisten — wie es scheint — in unumgänglich notwendiger Zahl zu stellen, wurde mehr verlangt, aber ein übriges zu tun

hatte. Auf diese freiwilligen Leistungen des Choregen scheint sich das Wort Parachoregem (παραχορήγημα) zu beziehen, dessen Gebrauch Pollux allerdings auf den Fall beschränkt, in dem ein vierter Schauspieler auftritt. Jene Deutung des fraglichen Wortes würde um so passender sein, als man unter Choregem (χορήγημα) die pflichtmäßigen Aufwendungen des Choregen zu verstehen hat. Pollux spricht noch von einer besondern Art des Parachoregem. Es scheint nämlich Schauspieler gegeben zu haben, die nicht singen konnten. Ließ es sich nun nicht vermeiden, einem solchen eine Rolle zu übertragen, in der einzelnes gesungen werden mußte, so wurde ein Choreut engagiert, wie solche in Athen immer zu haben waren, der den Gesang auszuführen hatte, während der Schauspieler dazu agierte. Für dieses Verfahren hat Pollux das Wort Paraskenion (παρασκήνιον), was darauf führt, daß der Choreut in einem Seitenraume der Bühne verborgen war.

§ 52. Die Anforderungen, welche bei den Athenern an den Schauspieler gestellt wurden, waren weit größer als bei uns. Er mußte nicht nur in der Deklamation, im Gesange und im Spiel durch Körperbewegung tüchtig, sondern auch im Tanzen einigermaßen geübt sein. Deklamiert wurden die iambischen Trimeter des Dialogs; zu Musikbegleitung gesungen wurden die lyrischen Partien, die Soli, sogenannte Monodien (μονῳδίαι), die Duette und Wechselgesänge zwischen Schauspieler und Chor, die Kommoi (κομμοί) hießen. Bei einer dritten Vortragsweise wurden die Verse zur Musik deklamiert. Man nannte dieselbe Parakataloge (παρακαταλογή) und schrieb ihre Erfindung dem Archilochos zu. So wurden namentlich die iambischen und trochäischen Tetrameter und die anapästischen Systeme vorgetragen, sowie diejenigen iambischen Trimeter, welche melischen Partien, insbesondere Dochmien, beigemischt waren. Inwieweit außerdem unserem Recitativ entsprechender Vortrag stattfand, läßt sich schwer bestimmen.

§ 53. Die Musikbegleitung besorgte ein Flötenspieler. Die griechische Flöte entsprach jedoch nicht der unsrigen, war vielmehr eine Art Klarinette. Der Bläser behandelte zu gleicher Zeit zwei Instrumente, von denen das rechte die hohen, das linke die tiefen Töne erzeugte. Es findet sich die Bemerkung, daß die Flöte sich vortrefflich zur Begleitung eigne, weil ihr Ton sich leicht mit der menschlichen Stimme mische. Doch scheint ab und zu auch Saitenspiel angewandt zu sein. In jedem Stücke wirkte nur ein Flötenspieler, der ein lang herabfallendes Gewand trug und nicht maskiert war, aber, um das gleichzeitige Anblasen zweier Instrumente zu erleichtern, sich der Phorbeia (φορβειά), eines um die Unterlippe und um den Kopf laufenden ledernen Bandes, bediente. Er zog mit dem Chore ein und hatte seinen Standort neben diesem in der Orchestra. Wenn in einigen Stücken die Schauspieler vor dem ersten Chorliede Monodien singen oder Anapästen rezitieren, so ist meist anzunehmen, daß der Chor still einzog, der Musiker beim Liede des Schauspielers also schon auf seinem Platze war; oder der Chor war noch nicht eingezogen, und der Musiker stand einstweilen hinter der Bühne, wie das in der Komödie in zwei Fällen feststeht. Die Vermutung, daß jene Schauspielerpartien ohne Musik vorgetragen wären, ist wenig wahrscheinlich. Auch Solovorträge des Flötisten kamen vor, namentlich wurde, als in der Komödie der Chor abgeschafft war, das Publikum in den Zwischenakten durch Musik unterhalten. Ein solches Flötensolo nannte man Diaulion (διαύλιον).

§ 54. Außerordentlich wichtig war für den Schauspieler die Beschaffenheit und Ausbildung seiner Stimme. Schon die Größe des Theaters erforderte ein starkes Organ. Dasselbe mußte aber auch sehr geschmeidig sein, um sich dem Charakter der verschiedenen in dem nämlichen Stücke zu spielenden Rollen anzupassen. Auch verwies das Fehlen des Mienenspiels den Schauspieler darauf, auf scharfe Charakterisierung durch die Sprache das größte Gewicht zu legen. Dazu war das Publikum in Beziehung auf Beobachtung des Rhythmus und genaue

Aussprache sehr anspruchsvoll. Hegelochos, der als Orestes in dem Verse *ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλήν' ὁρῶ* (nach Wogenschwall erblick' ich wieder stilles Meer) statt *γαλήν'* „*γαλῆν*“ gesprochen und so aus der „Meeresstille“ ein „Wiesel“ gemacht hatte, wurde deshalb von den Komikern oft verspottet. Es war demnach eine sehr sorgfältige Ausbildung der Stimme erforderlich. Die betreffenden Übungen wurden ganz systematisch betrieben, am liebsten schon am frühen Morgen vor dem Frühstück und in mannigfachen Körperlagen. Große Mäßigkeit im Essen und Trinken wurde beobachtet. Noch dicht vor der Aufführung wurde die Stimme probiert. Es durfte jedoch in den Übungen ein gewisses Maß nicht überschritten werden, da sonst die Natürlichkeit der Stimme verloren ging, die sich namentlich der Komiker zu erhalten hatte, weil der Ton der Komödie sich eng an die im gewöhnlichen Leben übliche Sprechweise anschloß. Eine tadelnswerte Übertreibung war es, wenn einzelne Schauspieler sich darauf eingeübt hatten, Tierstimmen, den Sturm oder das Meeresbrausen nachzuahmen.

§ 55. Das Gedächtnis hatte der Schauspieler in höherem Grade zu stärken als sein heutiger Kollege, weil es keinen Souffleur gab. Einen einige Male erwähnten Hypoboleus (*ὑποβολεύς*) hat man mit Unrecht als solchen gedeutet; derselbe hatte vielmehr wahrscheinlich auf das richtige Einfallen der Schauspieler zu achten. Es mag also manchmal vorgekommen sein, daß die Texte nicht genau wiedergegeben wurden. Schlimmer war es, daß die Schauspieler den Wortlaut der Stücke geradezu veränderten und Einschiebungen vornahmen. Dies wird besonders damals geschehen sein, als man bei jedem Agon ein Stück eines alten Meisters aufführte (s. § 2), dessen Regie in den Händen des Protagonisten lag, wobei also die Aufsicht des Dichters fehlte. Das veranlaßte den Lykurgos (s. § 5), ein Normalexemplar der Stücke der großen Tragiker herstellen zu lassen, von dessen Texte nicht abgewichen werden durfte. Dieses entlieh der König Ptolemäos Euergetes (246—221) für die Bibliothek zu Alexandria gegen

Hinterlegung einer Kaution, ließ dieselbe aber verfallen und gab nur eine Abschrift zurück. Mögen nun die alten Stücke in Athen in reinerer Gestalt gegeben sein, außerhalb Athens ist das gewiß nicht der Fall gewesen; denn in unsern Texten stehen noch manche von den Schauspielern stammende Interpolationen.

§ 56. Die Wichtigkeit des Spiels durch Körperbewegung liegt auf der Hand. Im hohen Stil der Tragödie mußte selbstverständlich alles Unschöne streng vermieden werden. Die Bewegungen waren langsam und feierlich, der Gang war oft rhythmisch geregelt, da Auftreten und Abgehen nicht selten während musikalisch begleiteter Verse stattfand. Rascher Gang, der mehrfach vorkommt, wird besonders motiviert. Gewiß hinderte den Schauspieler sein beschwerliches Kostüm an raschen Bewegungen, namentlich wurde in späterer Zeit, als der Kothurn (s. § 59) immer höher geworden war, der Gang unsicher, und die Spieler kamen öfters zu Fall. Für die Zeit der großen Tragiker dürfen wir uns jedoch diese Behinderung nicht zu schlimm vorstellen, denn das in den erhaltenen Stücken vorkommende Kämpfen, Knien und Niedersinken muß doch ausführbar gewesen sein. In der Komödie war natürlich das Spiel sehr lebhaft. Tanz der Schauspieler läßt sich in beiden Arten des Dramas mehrfach nachweisen; doch wird er sich in der Tragödie in mäßigen Schranken gehalten haben und erst nach Aufkommen der Monodien häufiger geworden sein. Sehr wichtig war auch das Gebärdenspiel, das bei den südlichen Völkern sehr ausgebildet ist. Es schloß sich eng an das im Leben übliche an. Solch stummes Spiel läßt sich aus den Texten mehrfach leicht erschließen. Wir können uns eine Vorstellung davon machen aus der ausführlichen Besprechung, welche der Römer Quintilian, ein Lehrer der Beredsamkeit aus dem ersten Jahrhundert n. Chr., der Gestikulation gewidmet hat, und aus den aus dem Altertum stammenden Abbildungen komischer Szenen, welche sich in einigen Handschriften des Terenz finden.

§ 57. Die Schauspielkunst scheint um die Mitte des fünften Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Von nachteiligem Einfluß war es gewiß, wenn Dichter, wie z. B. Sophokles (s. § 47), Rollen bestimmten Schauspielern „auf den Leib" schrieben. Ebenso schadete die Einrichtung der Schauspielerwettkämpfe (s. § 5). Nun trat die Technik mehr und mehr hervor, die schon zu Aristoteles' Zeit von größerer Bedeutung für den Erfolg war als das Werk des Dichters. Nach dem vierten Jahrhundert sank die Kunst immer mehr und lief auf einen krassen Realismus hinaus. Als Polos, ein Tragöde des vierten Jahrhunderts, die Elektra in dem Stücke des Sophokles zu spielen hatte, nahm er die Urne mit der Asche seines jüngst verstorbenen Sohnes mit ins Theater und ließ sich, um ergreifender zu spielen, in der Szene, in der Orest seiner Schwester die Urne übergibt, dieselbe überreichen. Noch abschreckender ist folgender Fall. Als nach der Schlacht bei Carrhae der Kopf des Crassus dem Könige Orodes überbracht wurde, feierte dieser gerade ein großes Fest. Nach der Tafel führte eine Truppe die Szene aus den „Bakchen" auf, in der Agaue mit dem Haupte ihres von ihr im Wahnsinn getöteten Sohnes vom Kithäron zurückkehrt. Iason von Tralles, der die Agaue spielte, gab nun das zu den Requisiten gehörende Haupt ab, ergriff den blutigen Kopf des Crassus und sang mit diesem in der Hand die betreffenden Verse.

§ 58. Über das Kostüm der Schauspieler sind wir nicht nur durch manche Stellen der Dramen und sonstige schriftliche Quellen, sondern auch durch Werke der Kunst, Vasenbilder, Wandgemälde, Mosaiken und Statuetten recht gut unterrichtet.

Was zunächst das tragische Kostüm, dem sich das des Satyrspiels eng anschloß, anbetrifft, so war dasselbe ein durchaus konventionelles und unterschied sich von der im gewöhnlichen Leben üblichen Tracht in vielen Stücken. Die langen, bunten oder gestickten Leibröcke, die für männliche und weibliche Rollen die nämliche Länge hatten, die Masken und die durch einige Vorkehrungen wesentlich

vergrößerte Gestalt der Schauspieler ließen in der Tat die Figuren der tragischen Götter und Heroen den Zuschauern als Wesen aus einer andern Welt erscheinen. Es ist wohl sicher, daß das tragische Kostüm dem Kultus des Dionysos entlehnt war. In alter Zeit stellte man sich den Gott, wie



Fig. 7.

einige Bilder beweisen, in solcher Tracht vor, und da die in der Kindheitsperiode des Dramas dem Chor gegenübertretende Person den von seinen Leiden berichtenden Dionysos repräsentierte, so ist es nur natürlich, daß sie das Kultusgewand des Gottes trug. Des nämlichen bedienten sich die Dionysospriester, aber auch die reichen



Fig. 8.

Athener trugen bis in die Zeit des Kimon bei festlichen Gelegenheiten solche Prachtgewänder. Über die Kostüme aus der Zeit des Thespis und seiner nächsten Nachfolger ist Genaueres nicht bekannt. Die Überlieferung schreibt dem Äschylos gewiß mit Recht bedeutenden Einfluß auf die Ausgestaltung des tragischen Kostüms zu, und was dieser Dichter geschaffen, hat sich durch alle Zeiten gehalten. Man vergleiche die, Fig. 7 nach einem in Attika am Ende des fünften Jahrhunderts gemalten Vasenbilde wiedergegebene, Gestalt der in Bühnentracht dargestellten Andromeda mit Fig. 8, welche die aus der Zeit der Antonine stammende Statuette eines Schauspielers wiedergibt.

Äschylos suchte seinen Zweck, den tragischen Gestalten einen überirdischen Charakter zu verleihen, durch Vergrößerung ihres Körpers zu erreichen. Zunächst ließ er die Schauspieler vor Brust und Unterleib Polster, die Prosternidia und Progastridia (*προστερνίδια, προγαστρίδια*) anlegen, über die sie vermutlich ein Trikot zogen. Sodann versah er die Leibröcke, die Chitonen (*χιτῶνες*), mit bis auf die Hand reichenden Ärmeln, Cheirides (*χειρῖδες*), die im gewöhnlichen Leben nicht üblich waren. Zur Erhöhung der Gestalt diente die Gürtung der Chitonen dicht unter der Brust, wodurch verlängernde Falten hervorgebracht wurden. Dazu halfen auch der Onkos (*ὄγκος*), ein dreieckiger Aufsatz der tragischen Maske, an dem der vordere Teil der Perücke befestigt war, so daß das Haar über der Stirn sich hob und an beiden Seiten herabfiel, sowie besonders starke Sohlen des Schuhwerks.

Die Chitonen hatten meist helle und lebhafte Farben und waren mit vertikalen oder horizontalen Streifen verziert und mit allerhand Ornamenten reich gestickt. Ein solcher Chiton hieß der Buntheit wegen Poikilon (*ποικίλον*). Insbesondere wird ein purpurnes Schleppkleid erwähnt; dunkle Farben trugen Unglückliche, die Farbe der Trauer war Schwarz. Elende erschienen auch in zerlumpten Gewändern, wie bei Sophokles Philoktet, bei Euripides eine große Anzahl seiner Helden, weshalb er

von Aristophanes verspottet wird. Über diesen Chitonen wurden Überwürfe getragen, von denen man zwei Arten unterschied, das oblong geschnittene Himation (ἱμάτιον) und die ganz oder teilweise rund geschnittene Chlamys (χλαμύς). Wir kennen die Namen einer Anzahl dieser zum Teil sehr prächtigen Umwürfe, sind jedoch nicht immer imstande, den Schnitt derselben zu bestimmen. Von der Farbe hatten ihren Namen der gelbe Krokotos (κροκωτός), ein dem Dionysos eigenes Obergewand, das aber auch sonst für Frauen und Männer erwähnt wird, die froschgrüne Batrachis (βατραχίς) und die jüngere Phoinikis (φοινικίς). Die Chlamys diachrysos (χλαμὺς διάχρυσος) war reich mit Goldfäden gestickt. Seher trugen das Agrenon (ἀγρηνόν), einen netzartigen, bis auf die Füße reichenden Überwurf. Personen niederer Lebensstellung, Diener, Hirten u. dgl., trugen natürlich einfachere Kleidung.

Kopfbedeckungen, die bei den Griechen im gewöhnlichen Leben nur in besonderen Fällen üblich waren, wurden auch auf der Bühne nicht regelmäßig getragen, doch kommen sie mitunter vor, so der Reisehut der Ismene im „Oedipus auf Kolonos"; vermutlich trug auch der Emporos im „Philoktet" einen solchen. Der in den „Persern" erscheinende Geist des Dareios hatte die Tiara. Frauen trugen wohl die Mitra (μίτρα), ein Haarband, den Kekryphalos (κεκρύφαλος), ein Kopftuch, und die Kalyptra (καλύπτρα), einen Schleier, der auf dem Kopfe ruhte und das Gesicht auf beiden Seiten verhüllte. Herolde, Boten und vom Orakel zurückkehrende Personen, wie Kreon im „König Oedipus", waren bekränzt.

Die Götter führten ihre Attribute, so Herakles die Keule, Hermes den Heroldstab, Athena die Ägis, die Verehrerinnen des Bakchos die Nebris (νεβρίς), das Fell eines Hirschkalbes, und den Thyrsosstab. Ob der Panzer in der Tragödie getragen wurde, ist nach unserem Material nicht zu bestimmen, in der Komödie kommt er vor. Trutzwaffen, Schwerter und Speere finden sich öfter. Kriegshelden trugen wahrscheinlich meist einen kürzeren, nur bis an die Knie reichenden, Chiton, der sonst nur für

Personen untergeordneter Lebensstellung üblich war. Könige waren durch das Zepter ausgezeichnet; Greise erschienen mit Stäben; einen Krummstab soll Sophokles zuerst verwandt haben. Schutzflehende, wie die Thebaner im Anfange des „König Oedipus“ und die Jungfrauen bezw. Frauen in den „Schutzflehenden“ des Äschylos und Euripides hatten mit Wollbinden umwundene Ölzweige in der Hand.

§ 59. Den bereits erwähnten, mit starken Sohlen versehenen, Stiefel, den bekannten Kothurn, nennen die Griechen zwar Kothornos (*κόθορνος*), häufiger jedoch Embates oder Embas (*ἐμβάτης, ἐμβάς*), auch Arbyle (*ἀρβύλη*) und Krepis (*κρηπίς*). Derselbe stammte ebenso wie die Schleppgewänder aus dem Dionysoskult. Pausanias, der griechische Bädeker, sagt einmal von einer Statue, der Kothurne wegen müsse man sie für den Dionysos halten. So wie der Gott, trugen auch seine Begleiter diesen wohl aus dem Orient nach Griechenland importierten hochschaftigen Stiefel. Daß seine Sohlen im fünften Jahrhundert noch keine beträchtliche Stärke gehabt haben können, ist schon § 56 gesagt. Im vierten Jahrhundert scheint man dickere Sohlen gehabt zu haben. Äschines (s. § 48) kam einst zu Fall, als er jemand zu verfolgen hatte, und konnte sich nicht allein wieder erheben. Zu förmlichen, bis zu 20 cm hohen, Stelzen bildete sich der Kothurn erst in der Kaiserzeit aus (s. Fig. 8). Personen niedrigen Standes trugen dünnere Sohlen.

Wie in alexandrinischer Zeit Schauspieler im Kostüm sich ausnahmen, zeigt Fig. 9, welche nach einem Pompejanischen Wandgemälde, dessen Original aus dieser Periode stammt, den vor Achill knienden Priamos darstellt. Auffallend ist hier, daß der Kothurn nicht einmal angedeutet ist.

§ 60. Die im Satyrspiel auftretenden Heroen trugen im wesentlichen das Kostüm der Tragödie. Weil jedoch das Spiel in ersterem lebhafter war, hatten die Chitonen geringere Länge und die Schuhe wahrscheinlich dünnere Sohlen. Die dieser Art des Dramas eigentümliche



Fig. 9.

Gestalt des Seilenos, des weinseligen Gefährten des Dionysos, erscheint auf Bildwerken in einer ganz besonderen Tracht. Entweder ist der Körper bis auf Kopf, Hände und Füße mit einem wie Trikot anschließenden und sehr regelmäßig mit Zotteln besetzten Gewande bekleidet, s. Fig. 10, oder das Kostüm besteht aus einem nur bis ans Knie reichenden Chiton aus Ziegenfell und einer Hose aus demselben Stoffe.



Fig. 10.

§ 61. Unsere Kenntnis des Kostümes in der alten Komödie beruhte noch vor wenigen Jahren nur auf den in den Komödien enthaltenen Andeutungen und auf den § 37 erwähnten unteritalischen Vasenbildern. Zwar haben die von Schauspielern niedrigster Art, sogenannten Phlyaken, aufgeführten Possen, aus denen jene Bilder Szenen darstellen, nichts mit der alten Komödie gemein; da jedoch das aus den Dramen über das Kostüm Ermittelte zu den Bildern paßte, so trug man kein Bedenken, das Phlyakenkostüm als das der alten Komödie anzusehen. Neuere Forschung hat nun mit vielem Fleiße eine große Anzahl von im eigentlichen Griechenland gefundenen, aus dem fünften und vierten Jahrhundert stammenden, Tonfiguren, welche Schauspieler der alten Komödie darstellen, zusammengebracht und behandelt. Dabei hat sich denn herausgestellt, daß in der Tat das Kostüm derselben mit dem der Phlyaken in vielen Stücken übereinstimmt. Fig. 11 zeigt eine solche Statuette.



Fig. 11.

Die wesentliche Eigentümlichkeit der fraglichen Tracht war eine sehr starke Auspolsterung des Bauches und des Gesäßes, ein fleischartiges Trikot aus gestricktem Zeug und ein kurzer Chiton, über dem meist ein Mantel getragen wurde. Bei männlichen Figuren bemerkt man außerdem einen ledernen Phallos, der als Symbol der zeugenden Naturkraft wie in allen Naturreligionen so auch im Dionysoskult eine große Rolle spielte und den Griechen wenig anstößig war. Den ausgepolsterten Bauch hatten auch die Vertreter weiblicher Rollen, entweder weil dieser unerläßliches Attribut des Dionysosdieners war, oder um dem Schauspieler das Umkleiden in eine männliche Rolle

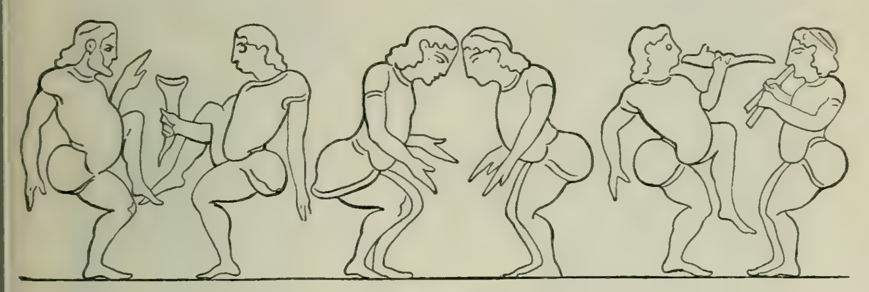


Fig. 12.

zu erleichtern. Ferner trugen sie einen bis an die Knöchel reichenden Chiton und meist einen großen Mantel.

Dieses Kostüm stammt nicht aus Attika, wo man sich die Begleiter des Dionysos nie in der fraglichen Tracht, sondern als Pferdesilene (s. § 75) dachte. Dahingegen wird auf korinthischen Vasen die dionysische Ausgelassenheit durch Tänzer mit dickem Bauch und Gesäß vertreten, die mythischen Ursprungs sind. Wir geben Fig. 12 ein solches Bild. Die grotesken Schauspielergestalten der alten Komödie sind also Abbilder der dorischen Dionysosgefolgschaft und stammen aus dem Peloponnes. Von dort aus gelangten sie einerseits nach Athen, andrerseits nach Unteritalien.

Im übrigen entsprechen die bei Aristophanes genannten Kleidungsstücke meist denen des gewöhnlichen Lebens; auch der Fußbekleidung fehlen die dicken Sohlen. Es

kommen aber auch groteske Kostüme vor. Der segelartig sich bauschende Chiton der Iris in den „Vögeln“ erinnerte an ein Schiff; mehrere Personen in demselben Stücke werden statt eines Chiton am Trikot Federn getragen, auf dem Kopfe einen Federkamm gehabt haben und geflügelt gewesen sein. Des Dichters tolle Laune brachte auch sonst manch Spaßhaftes auf die Bühne.

§ 62. Während die mittlere Komödie das Kostüm der alten beibehielt, gab die neuere die Polsterung des Bauches und Gesäßes sowie den Phallos auf und nahm die Tracht des gewöhnlichen Lebens an. Zahlreiche Terracotten und Bronzestatuetten, die einzelne Schauspieler, sowie Wandgemälde und Reliefs, welche Szenen der neueren Komödie darstellen, lehren dies ebenso wie die § 56 erwähnten Zeichnungen in Handschriften des Terenz. Insofern war das Kostüm allerdings ein konventionelles, als man aus dem Schnitt und der Farbe der Gewänder, sowie aus einzelnen Attributen sofort auf Stand und Stellung der betreffenden Person schließen konnte. Fig. 13 gibt eine Komödienszene nach einem pompejanischen Wandgemälde wieder.

§ 63. Eine der merkwürdigsten Eigentümlichkeiten des griechischen Dramas war der Gebrauch der Maske (Prosopon, *πρόσωπον*). Derselbe stammte ebenfalls aus dem Dionysoskult. Bei den Festzügen zu Ehren dieses Gottes waren sowohl der Priester, der den Gott darstellte, als auch die übrigen Festgenossen maskiert. Religiöse Scheu und Hangen am Hergebrachten ließ den Gebrauch der Masken bis in die späteste Zeit festhalten, obwohl sich schließlich Stimmen des Spottes erhoben. Wenn es uns ganz fremdartig erscheint, daß der Schauspieler auf das Mienenspiel verzichtet und das ganze Stück hindurch die nämlichen starren und unveränderlichen Gesichtszüge zeigt, so bedenke man, daß in den großen Theatern der Griechen das Mienenspiel nur schwer hätte bemerkt werden können, und daß die Charaktere der alten Tragödien meist mehr typisch als individuell und vielfach stets von derselben Gemütsstimmung getragen sind. Daß ein Schauspieler

mehrere Rollen und Männer Frauenrollen geben konnten, war nur beim Gebrauch von Masken möglich. Diese wurden meistens aus Leinwand verfertigt, Baumrinde und Holz scheinen nur selten benutzt zu sein. Da die Maske nicht nur das Gesicht, sondern auch den Kopf des Schauspielers bedeckte, mußte sie wie ein Visierhelm über den Kopf gezogen werden. Als Unterlagen dienten Filzkappen.



Fig. 13.

Unsere Kenntnis der Masken beruht auf einer großen Zahl von Denkmälern teils der Malerei, teils der bildenden Kunst, namentlich zahlreicher Terracotten. Die gewaltige Zahl in Stein ausgeführter Masken erklärt sich daraus, daß solche vielfach als Schmuck von Bauwerken verwandt wurden. Außerdem beschreibt Pollux diejenigen Masken, welche zur Zeit der Technitenvereine stets mitgeführt werden mußten und zu den notwendigen Requisiten einer Truppe gehörten, in solcher Weise, daß in manchen Fällen

die Identifizierung erhaltener Exemplare mit beschriebenen möglich ist.

§ 64. Die tragischen Masken haben meist ein würdiges, zum Teil schönes Ansehen, doch finden sich auch solche mit leidenschaftlichem Ausdruck. Die Mundöffnung ist, um das Pathos anzudeuten, regelmäßig eine weite. Vom Onkos ist bereits § 58 die Rede gewesen. Natürlich hat sich die tragische Maske erst allmählich zu der uns bekannten Schönheit entwickelt. Thespis soll das Gesicht zuerst mit Bleiweiß gefärbt, dann mit Portulak verhüllt, endlich leinene Masken verwandt haben. Wenn erzählt wird, Phrynichos habe die männlichen Masken von den weiblichen unterschieden, so gebrauchte er wahrscheinlich unter dem Einfluß der alten schwarzfigurigen Vasenmalerei, welche für die weiblichen Gesichter die weiße Farbe anwandte, für die weiblichen Masken weiß gefärbtes Leinen. Äschylos endlich ließ die Masken durch Malerei genauer charakterisieren; doch dürfen wir uns die Leistungen der damaligen Maskenfabrikanten in der Wiedergabe der Grundstimmungen nicht zu groß vorstellen. Die Malerei der äschyleischen Zeit war noch nicht imstande, dasjenige darzustellen, was die Dichter schon auszudrücken vermochten. Mit dem Fortschreiten der Malerei verbesserte sich auch die Ausführung der Masken und schritt zum Realismus und weiter zur Effekthascherei fort, wie solche an unserer Figur 8 (S. 87) auffällt.

Pollux führt in seinem Verzeichnisse tragischer Masken sechs für ältere und jüngere Männer, acht für Jünglinge, drei für Diener und elf für weibliche Personen auf. Ihre Bezeichnungen sind von der Haartracht, der Haarfarbe, dem Barte, der Gesichtsbildung oder Gesichtsfarbe usw. hergenommen; sie sind also nicht individuelle, sondern typische Masken, gleichwie heute in der bühnentechnischen Sprache von „ersten Liebhabern“, „jovialen Vätern“ u. dgl. die Rede ist. Es konnte demnach dieselbe Maske für verschiedene, in ihrem Charakter verwandte, Rollen gebraucht werden. Die Maske der trauernden Jungfrau paßte sowohl für eine Antigone als auch für eine Elektra.

Mit diesen zum regelmäßigen Vorrat einer Truppe gehörenden Masken konnten nun zwar die meisten Tragödien aufgeführt werden; indessen gab es doch einige Rollen, für deren Ausstattung die einfache Nachbildung des menschlichen Gesichtes nicht genügte, sondern besonders charakterisierte Masken erforderlich waren. Dahin gehörten die gehörnten Gestalten des Aktäon und der Io, der Minotaur mit seinem Stierkopfe, Perseus mit der Hadeskappe, die Fluß- und Berggötter, sowie die allegorischen Gestalten der Dike, Hybris u. a. m. Der Sänger Thamyris sollte nach der Sage verschiedenfarbige Augen gehabt haben; dem entsprechend zeigte seine Maske ein schwarzes und ein hellblaues Auge. Derartige Masken nannte man, als nicht zu den unumgänglich notwendigen Requisiten, der Skeue (*σκευή*), gehörig, Ekskeua prosopa (*ἔκσκευα πρόσωπα*). Es kam auch vor, daß im Laufe des Stückes eine Veränderung mit dem Gesichte der handelnden Person vorging; dann mußte die Maske gewechselt werden. So hatte z. B. Oedipus nach seiner Blendung eine andre Maske nötig. Im Satyrdrama genügten für Götter und Heroen die Masken der Tragödie; darum führt Pollux auch nur drei, durch das Alter unterschiedene Satyrn und einen Silen an. Fig. 14 zeigt eine tragische, Fig. 15 eine Silensmaske.

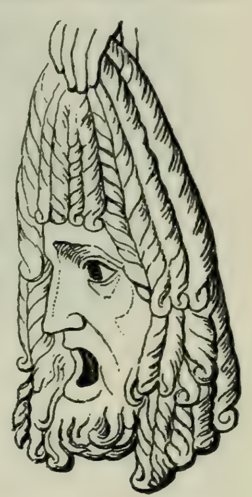


Fig. 14.

§ 65. Die Masken der § 61 erwähnten, auf die alte Komödie zu beziehenden, Tonfiguren haben in der Regel einen behaglich lustigen, oft verschmitzten Ausdruck, doch lassen einige auch auf ernstere Stimmung schließen. Der Bart ist meistens spitz und der Mund groß, aber nicht mißgestaltet. Die weiblichen Masken lassen sich in vielen Fällen deutlich erkennen. Ihr Haar ist oft über den Hinterkopf hoch aufgetürmt, und lange Locken fallen bis auf die Schultern herab. Wir wissen, daß die Masken bekannter

Personen, wie Sokrates, Euripides und Lamachos, die von Aristophanes verspottet werden, porträtähnlich gebildet



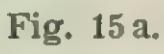


Fig. 15 a.



Fig. 15 b.

waren. Interessant ist, daß, als dieser Dichter in seinen „Rittern“ den Kleon auftreten ließ und aufs heftigste angriff, aus Angst vor dem gefürchteten Demagogen niemand das Gesicht desselben nachbilden wollte, die Rolle daher in einer gewöhnlichen Maske gespielt werden mußte. Die mittlere Komödie behielt die Masken der alten bei.

§ 66. Es ist auffallend, daß die neuere Komödie, als sie das Kostüm des gewöhnlichen Lebens annahm, nicht auch die Maske aufgab, sondern eine neue Art ein-



Fig. 16 a.



Fig. 16 b.

führte, die sich von dem menschlichen Gesichte in hohem Grade unterschied. Die Mehrzahl der betreffenden Masken zeigt nämlich eine ganz unnatürliche, weite und trichterförmige Mundöffnung und sehr verzerrte Züge, wie aus Fig. 16 zu ersehen ist. Jünglinge jedoch und junge weibliche Personen haben das natürliche Gesicht. Pollux beschreibt die Masken von neun Greisen und älteren Männern, elf Jünglingen, sieben Sklaven, drei alten und vierzehn jungen Frauen; womit die stehenden Charaktere der neuern Komödie erschöpft sind. Wie am Kostüm, so konnte man auch an der Maske, an der Gesichtsfarbe, der Haartracht, der Linie der Augenbrauen u. a. m. sofort die Lebensstellung eines auftretenden Schauspielers erkennen. Es kommt auch vor, daß die beiden Seiten des Gesichtes verschieden gebildet sind. So hat der Hausherr, weil er bald zornig, bald milde gestimmt ist, eine in die Höhe gezogene und eine sanft geschwungene Braue. Er zeigte den Zuschauern diejenige Seite, welche seiner jeweiligen Gemütsstimmung entsprach. Die aus dem Altertum überlieferte Meinung, daß die trichterförmige Mundöffnung eine Verstärkung der Stimme bewirkt habe, ist neuerdings als falsch nachgewiesen.

II. Der Chor.

§ 67. Die Geschichte des tragischen Chors können wir genau nur an den erhaltenen Stücken verfolgen. Was vor und hinter diesen liegt, läßt sich nur aus einzelnen Nachrichten erschließen. Aus alledem ergibt sich bestimmt, daß die Geschichte des Chors die Geschichte seines Verfalls ist. In ältester Zeit agierte der tragische Chor allein. Als Thespis seinen Schauspieler einführte, blieb die Hauptpartie des Stückes beim Chor. Äschylos machte durch Aufstellung des zweiten Schauspielers den Dialog zur Hauptsache. Die Bedeutung der Bühnenpartie stieg im Laufe der Jahre immer mehr, während die des Chors stetig abnahm. In den „Schutz-

flehenden“ des Äschylos macht die Chorpartie noch drei Fünftel des Ganzen aus, in den andern Stücken desselben Dichters mit einer Ausnahme durchschnittlich nur die Hälfte. Bei Sophokles nimmt der Chor zwischen einem Viertel („Aias“ und „Antigone“) und einem Siebentel („Elektra“ und „Philoktet“) des Stückes in Anspruch, während bei Euripides sich seine Partie zwischen einem Viertel („Alkestis“, „Bakchen“) und einem Neuntel („Orest“) hält. Eine Ausnahmestellung nehmen der „Prometheus“ und der „Rhesos“ ein, in denen die Chorpartie bezw. ein Sechstel und ein Drittel des Ganzen umfaßt.

Aber nicht nur in der äußeren Ausdehnung seiner Rolle, sondern auch in seiner Bedeutung für die Ökonomie des Dramas wurde der Chor allmählich beschränkt. Bei Äschylos, Sophokles, zum Teil auch bei Euripides ist der Chor gewissermaßen eine der handelnden Personen, ein wesentlicher Teil des Ganzen, und seine Gesänge stehen mit dem Gange des Stückes in enger Verbindung. Aber schon in einigen Stücken des Euripides haben die Chorgesänge mit der Fabel des Dramas keinen engen Zusammenhang mehr, und, wie Aristoteles sagt, ließ Agathon, der am Ende des fünften Jahrhunderts lebte, zwischen den einzelnen Szenen geradezu Lieder singen, die mit dem Inhalt des Stückes keinen näheren Zusammenhang hatten als mit einer beliebigen andern Tragödie.

Die gleiche Verkümmerung des Chors erkennen wir in den Komödien des Aristophanes. In dessen neun ersten Stücken spielt der Chor sowohl was Beteiligung an der Handlung als was Ausführung von Gesängen anbetrifft, eine sehr bedeutende Rolle. Besonders hervorzuheben ist hier die sogenannte Parabase, die nach dem Hauptabschnitte der Handlung eintritt, und in der der Chor, nachdem er sich den Zuschauern zugewandt hat, sich ohne jede Beziehung auf die Fabel des Stückes als Vertreter des Dichters über dessen eigene poetische Angelegenheiten, Verdienste um den Staat, Verhältnis zu Nebenbuhlern u. dgl. freimütig ausspricht. In den beiden letzten Komödien ist nun die Beteiligung des Chors an

der Handlung eine weit geringere; es fehlt nicht nur die Parabase, die früher gewissermaßen der Höhepunkt des Stückes gewesen war, sondern auch die Mehrzahl der üblichen Chorlieder, an deren Stelle in den Handschriften lediglich mit einem Worte (*Χοροῦ*) angedeutet wird, daß der Chor in Tätigkeit getreten ist. Hieraus ist zu schließen, daß die an den betreffenden Stellen bei der Aufführung gesungenen Lieder unbedeutende Einlagen waren, die aufzuzeichnen sich nicht verlohnte; vielleicht wurde auch nicht einmal gesungen, sondern nur getanzt.

Bei dieser Tendenz des Chors zur Verkümmerung hätte es nahe gelegen, ihn ganz fallen zu lassen, und das wird außerhalb Athens auch hie und da geschehen sein. In Athen war man konservativer, da der Chor durch seinen Zusammenhang mit dem Dionysoskult gewissermaßen geheiligt war. Aristoteles weiß nichts vom Wegfall des Chors, und im „Rhesos", der wahrscheinlich seiner Zeit nahe stand, spielt derselbe sogar noch eine erhebliche Rolle. Nach Aristoteles fehlen zwar die Nachrichten über Athen; da jedoch für einige andere Orte das Fortbestehen des Chors in hellenistischer Zeit bezeugt wird, so dürfen wir dieses auch für Athen voraussetzen. Freilich sangen die tragischen Chöre ihre Lieder ohne jene alten kunstvollen Tänze, wie aus einer Andeutung geschlossen werden muß, und die Zahl der Choreuten war wesentlich verringert. Natürlich konnten die Technitengesellschaften, in deren Hand in jener Zeit die Aufführungen meist lagen, nicht stets einen großen Chor auf ihren Wanderungen mit sich führen, mußten sich vielmehr mit wenigen Personen begnügen, wenn sie nicht mitunter sogar auf die Mitwirkung des Chors ganz verzichteten. Auf einigen Inschriften von Delphi aus dem dritten Jahrhundert, die mit großer Genauigkeit alle Mitwirkenden verzeichnen, wird ein tragischer Chor nicht erwähnt. Einen solchen von sieben Personen finden wir auf einem, aus der Kaiserzeit stammenden, zu Kyrene gefundenen, Wandgemälde. Ein Chor von dieser Stärke würde auch für die Aufführung alter Tragödien ausgereicht haben. Für das Satyrspiel

der hellenistischen Zeit, von dem wir allerdings eigentlich nichts wissen, als daß es existierte, dürfen wir ebenfalls einen Chor voraussetzen, der aber die Zuschauer wohl mehr durch seine wilden Sprünge als durch seinen Gesang ergötzte. Die mittlere Komödie hatte den Chor noch beibehalten; auch für die neuere finden sich noch Spuren desselben; indessen hat diese, wie auch aus den römischen Nachbildungen zu schließen ist, den Chor meist aufgegeben, und wenn auf delphischen Inschriften des dritten und zweiten Jahrhunderts noch komische Chöre von sieben bezw. vier Personen angeführt werden, so haben diese gewiß nur in den Zwischenakten gesungen oder getanzt, nicht aber am Spiele teilgenommen.

§ 68. Aus wievielen Personen der tragische Chor vor Einrichtung der Choregie bestand, ist unbekannt; in der ältesten Zeit nach derselben hatte er zwölf Mitglieder. Sophokles erhöhte diese Zahl auf fünfzehn, vermutlich im Zusammenhang mit der Einführung des dritten Schauspielers. Ob Äschylos in seiner „Orestee“ noch von dieser Neuerung Gebrauch gemacht hat oder bei der alten Zahl geblieben ist, läßt sich sehr schwer entscheiden. Über die Zahl fünfzehn hinaus ist der Chor nicht vermehrt worden. Im Satyrspiel wurde wahrscheinlich die alte Zwölfzahl beibehalten. Die alte Komödie hatte seit ihrer staatlichen Anerkennung einen Chor von 24 Personen; auf diese Zahl kam man durch Verdoppelung des tragischen Chors, welche man vornahm, weil in der Komödie der Chor oft in Halbchöre geteilt wurde. Ob der tragische Chorege für die ihm zugefallene Tetralogie wirklich dreimal 15 und 12, also 57 Choreuten zu stellen hatte, oder ob einzelne Sänger oder die Mehrzahl derselben in mehreren Stücken mitwirkten, ist nicht zu bestimmen. Nicht ausgeschlossen war, daß die Dichter mitunter zu dem Chor einen Nebenchor treten ließen (Dichoria, *διχορία*), wie Äschylos dem Hauptchor in den „Schutzflehenden“ einen solchen von Dienerinnen und in den „Eumeniden“ von Geleiterinnen am Schluß zugesellt. Bei Euripides findet sich so im „Hippolytos“ ein Chor von Jagdgenossen des

Helden. Diese und ähnliche Chöre sind als Parachoregeme (s. § 51) zu charakterisieren.

§ 69. Während für den dithyrambischen Chor die kreisförmige Aufstellung üblich war — daher die Bezeichnung als kyklischer Chor (*κύκλιος χορός*) —, wurde der dramatische Chor im Viereck geordnet, woher er tetragonos (*τετράγωνος*) heißt. Der tragische Chor bestand in älterer Zeit aus drei Gliedern (Stoichoi, *στοῖχοι*) zu je vier Mann und vier Rotten (Zyga, *ζυγά*) zu je drei Mann; später trat ein fünftes Rott hinzu. Der komische Chor hatte vier Glieder zu je sechs Mann und sechs Rotten zu je vier Mann. Die Aufstellung konnte nun entweder nach Gliedern (*κατὰ στοίχους*) vorgenommen werden, so daß im tragischen Chor von fünfzehn Personen die Front drei Mann, die Tiefe fünf Mann, im komischen von vierundzwanzig Personen die Front vier Mann, die Tiefe sechs Mann betrug, oder nach Rotten (*κατὰ ζυγά*) mit einer Front und Tiefe von fünf bezw. drei Mann im tragischen, und von bezw. sechs und vier Mann im komischen Chor.

Was nun den Einzug des Chors anbetrifft, so kam er meistens, da er in der Regel als am Orte der Handlung einheimisch gedacht wird, durch die den Zuschauern rechts gelegene Parodos der Heimat (s. § 44) in die Orchestra, und zwar in der Anordnung nach Gliedern, wie das hier zunächst für den tragischen Chor zur Anschauung gebracht ist.

Zuschauer.

			3		
1. Glied.	+	+	+	+	+
2. Glied.	+	+	+	+	+ →
3. Glied.	+	+	+	+	+
	5. Rott.	4. Rott.	3. Rott.	2. Rott.	1. Rott.

Bühne.

Es fielen also die Blicke der Zuschauer besonders auf die Leute des ersten Gliedes, für das man die schönsten und tüchtigsten Choreuten aussuchte. In diesem nahm

der Chorführer, Koryphäos (κορυφαῖος), den dritten Platz ein.

Der komische Chor war beim Einzuge von der Seite der Heimat her nach Gliedern folgendermaßen geordnet.

Zuschauer.

			4	3		
1. Glied.	+	+	+	+	+	+
2. Glied.	+	+	+	+	+	+ ↔
3. Glied.	+	+	+	+	+	+
4. Glied.	+	+	+	+	+	+
	6. Rott.	5. Rott.	4. Rott.	3. Rott.	2. Rott.	1. Rott.

Bühne.

Bei Nr. 3 stand der Chorführer, bei Nr. 4 der Halbchorführer. Aus den vorstehenden Skizzen ergeben sich die bei dem sehr seltenen Einzuge nach Rotten entstehenden Formen mit Leichtigkeit. Der Einzug des Chors durch die Parodos der Fremde kam nicht oft vor. Eine Ausnahme war es, wenn die Choreuten einzeln (καθ' ἕνα oder σποράδην) eintraten, wie im „Oedipus auf Kolonos“, oder in Gruppen, wie in den „Vögeln“. In zwei getrennten Abteilungen geschah der Einzug nur dann, wenn der Chor aus zwei verschiedenartigen Halbchören bestand (Antichorie, ἀντιχορία), wie in der „Lysistrate“ aus Männern und Frauen. In Äschylos' ältesten Dramen, den „Schutzflehenden“ und „Persern“ begann das Stück mit dem Einzuge des Chors (s. § 12); später wurde es üblich, den Chor erst nach oder während einer eröffnenden Bühnenszene (Prolog, πρόλογος) eintreten zu lassen. Es sind dabei zwei Fälle zu unterscheiden: der ältere, in dem der Chor unter Gesang oder parakatalogischem Vortrage von Anapästen einzieht und einen feierlichen Parademarsch macht, ehe er seinen Standort in der Orchestra einnimmt — wie in der „Antigone“ —, und der jüngere, in dem er während des Prologs schweigend eintritt und sein erstes Lied (Parodos, πάροδος) erst auf seinem Platze singt, wie in Sophokles' „Elektra“. In den „Schutzflehenden“ des Euripides wird sich der Chor sofort auf die Bühne begeben haben, wo

er bei Beginn des Stückes an einem Altare kniet (s. § 91). Als ganz besondere Fälle sind zu bezeichnen, daß in den „Wolken" und den „Fröschen" der Chor vor seinem Sichtbarwerden einige Strophen singt, sowie daß er in den „Choëphoren" aus dem Palaste und in den „Eumeniden" aus dem Tempel kommt.

§ 70. Welche Stellungen der Chor während des Stückes einnahm, ist im einzelnen unbekannt, und man hat auf Grund spärlicher Notizen viele Vermutungen darüber aufgestellt. Zunächst ist es wahrscheinlich, daß der nach Gliedern geordnete und von der Parodos der Heimat her kommende Chor, ehe er seinen festen Standort einnahm, eine Schwenkung vollzog, wodurch das Glied der besten Männer, welches beim Einmarsch an der Seite der Zuschauer seinen Platz gehabt hatte, der Bühne zunächst zu stehen kam, und der Chor eine Front von fünf (in der Komödie sechs), eine Tiefe von drei (bezw. vier) Mann hatte. So kam der Chorführer, der vielfach mit den Schauspielern verhandeln mußte, in die erste Reihe. Solange nun Personen auf der Bühne waren, hatten die Choreuten sich diesen zuzuwenden. Es ist jedoch fraglich, ob sie während des Bühnenspiels ihre geschlossene Stellung beibehielten, was ja ganz unmöglich war, wenn sie sich lebhafter am Spiel beteiligten, auf die Bühne eindrangen, auch wohl geradezu den Schauspielern in den Weg traten. Jedenfalls wird darauf Bedacht genommen sein, daß sie den unteren Zuschauern den freien Blick auf die Bühne möglichst wenig beeinträchtigten. Wenn aber der Chor seine Lieder vortrug, so wird er sich wieder zusammengeschlossen haben. Es ist nicht wohl glaublich, daß er dabei den Zuschauern den Rücken zukehrte, zumal er, da die Bühne während der Chorgesänge in der Regel leer war, oder doch die dort anwesend gebliebenen Personen die Aufmerksamkeit nicht in Anspruch nahmen, auf Schauspieler keine Rücksicht zu nehmen hatte. Möglich ist es also, daß die Choreuten sich so ordneten, daß die beiden Hälften des Chors sich einander ansahen. Bei Wechselgesängen der Schauspieler und des Chors (Kommoi,

κομμοί) war das natürlich untunlich. Der komische Chor führte vor der Parabase (s. § 67) eine Schwenkung aus (*παραβαίνειν*) und wandte sich dem Publikum zu.

§ 71. Mit Ausnahme derjenigen Fälle, in denen der Chor die Bühne betrat, blieb er in der Regel während des ganzen Stückes in der Orchestra. Sollte jedoch eine Szenenverwandlung eintreten, wie in den „Eumeniden" und dem „Aias", so mußte er zeitweilig abtreten, denn die Veränderung des Schauplatzes bezog sich auch auf die Orchestra. Abtreten des Chors wurde auch durch den Gang der Handlung veranlaßt, wie in der „Alkestis", der „Helena" und den „Ekklesiazusen". Dieses Abgehen des Chors nannte man Metastasis (*μετάστασις*), das Wiedereintreten Epiparodos (*ἐπιπάροδος*). Der schließliche Abgang des Chors (Exodos, *ἔξοδος*) war in älterer Zeit mit feierlichem Pompe verbunden, wie in den „Eumeniden"; später gestaltete er sich einfach, wie die kurzen anapästischen Systeme lehren, die ihn begleiten. Sowohl beim Einzuge als auch beim Abzuge ging dem Chor der Flötenspieler voran, der während des Stückes seinen Platz in der Orchestra neben den Choreuten hatte.

§ 72. Vorgetragen wurde die Chorpartie in sehr verschiedener Weise. Dem Chorführer fielen zunächst alle diejenigen Verse zu, durch die der Chor gleichsam als Schauspieler mit den Bühnenpersonen verhandelt, sodann die Anapästen, zu denen der Chor einzog und abging. Während jene Verse einfach deklamiert wurden, wurden die Anapästen wahrscheinlich parakatalogisch (s. § 52) vorgetragen. Der gesamte Chor war tätig bei den melischen Partien, die gesungen wurden. Daß sich der Chor bei diesen Liedern in Halbchöre teilte, ist schwerlich anzunehmen. Jedoch mag immerhin eine Teilung in einzelne Gruppen vorgekommen sein; sicher steht sogar an verschiedenen Stellen der Vortrag einzelner Choreuten. In der Tragödie fand Teilung in Halbchöre wohl nur dann statt, wenn sie durch die Situation erfordert wurde, wie beim Abtreten des Chors in der Mitte des „Aias". In der Komödie kam solche Teilung öfters vor. In den „Vögeln"

und der „Lysistrate“ besteht der Chor aus einer männlichen und einer weiblichen Gruppe von gleicher Stärke; in den „Acharnern“ treten sich die beiden Halbchöre feindlich gegenüber. Die Teilung lag überhaupt bei der großen Anzahl der komischen Choreuten nahe. Insbesondere trat sie bei der Parabase ein. Diese hatte sieben Teile, von denen die drei ersten (Kommation, Anapäste, Pnigos) dem Chorführer, der vierte und sechste (Ode, Antode) den Halbchören, der fünfte und siebente (Epirrhema, Antepirrhema) den Halbchorführern zufielen.

§ 73. Der dramatische Chorgesang war mit Tanz verbunden. Der Tanz der Griechen war indessen von dem heutigen durchaus verschieden, da er in der Nachahmung dessen bestand, was gesungen wurde. Er war von alters her mit dem Chorgesange verknüpft und stand schon vor dem Aufkommen der dramatischen Poesie in Blüte, wie daraus hervorgeht, daß von mimischen Volkstänzen berichtet wird. Die Nachahmung gipfelte in den sogenannten Schemata (σχήματα), Tableaux, durch die das Gesungene versinnlicht wurde. Überliefert sind die Namen einer ganzen Anzahl dieser Schemata, doch können wir uns aus den Beschreibungen eine deutliche Darstellung von ihnen nicht machen. Wie nun diese das Moment der Ruhe repräsentierten, so lag das der Bewegung in den sogenannten Phorai (φοραί), den ausdrucksvollen Tanzbewegungen, welche die Schemata miteinander verbanden. Die Erfindung der letzteren war ursprünglich Sache der Dichter, wie das von Phrynichos und Äschylos bekannt ist. Später traten an die Stelle der Dichter die Chorlehrer (s. § 7), wodurch es mit der Tanzkunst abwärts gegangen zu sein scheint. Nach den drei Arten des Dramas unterschied man drei Arten des Tanzes. Der Tragödie eignete die Emmeleia (ἐμμέλεια), die einen maßvollen Charakter hatte und selbst bei lebhaften Versen feierliche Würde bewahrte. Im Satyrspiel war die Sikinnis (σίκιννις) üblich, die zwar rasch und tumultuarisch, doch ohne Pathos war, die ernsthaften Bewegungen spöttisch nachahmte und sie ins Lächerliche übertrug.

Der der Komödie angehörende Tanz war der wilde und obscöne Kordax (κόρδαξ); seine ernsteren Lieder hat Aristophanes gewiß nicht mit ihm begleiten lassen. Mit besonders lebhaften Tanzbewegungen waren die Hyporcheme (ὑπορχήματα) genannten Lieder verbunden, die ihre Ausbildung in Kreta gefunden hatten und sowohl in der Tragödie als in der Komödie vorkamen, z. B. im „Aias" (V. 693 ff.) und in der „Lysistrate" (V. 1247 ff.). Ob zu allen Chorliedern getanzt wurde, und ob immer die singenden Choreuten zugleich tanzten oder nur ein Teil des Chors den Gesang ausführte, während der andere tanzte, ist schwer zu bestimmen. Mitunter indessen tanzte der Chor zu den vom Chorführer vorgetragenen Versen. Schon in der letzten Zeit des Aristophanes überwog der Tanz den Gesang; im „Plutos" scheint der Chor wesentlich tanzend mitgewirkt zu haben. So erklärt es sich auch, daß die neuere Komödie nicht völlig auf den Chortanz verzichtete (s. § 67). Um den Choreuten bei schwierigen Evolutionen das Gewinnen der richtigen Stellung zu erleichtern, wurden auf der Orchestra Linien gezogen. Neuerdings hat man mit vielem Fleiße versucht, in das Detail der Tanzkunst einzudringen, doch ohne den rechten Erfolg.

§ 74. Das Kostüm des tragischen Chors unterschied sich in der Regel nicht von dem des gewöhnlichen Lebens, da die Choreuten meist Greise, Frauen oder Mädchen und nur selten überirdische Wesen darstellen, wie die Eumeniden und im „Prometheus" die Okeaniden. Das schwarze Kostüm der ersteren, die auch Schlangen im Haar hatten, soll einen höchst erschreckenden Eindruck auf die Zuschauer gemacht haben. Ungriechische Gewänder hatten die Greise in den „Persern" und die Danaiden in Äschylos' „Schutzflehenden". Gewöhnlich waren alle Choreuten gleich gekleidet; wenn jedoch im Chor Personen verschiedener Lebensstellung vereinigt waren, so war auch die Tracht verschieden. In Euripides' „Schutzflehenden" besteht der Chor aus den Müttern der getöteten Helden und ihren Dienerinnen; dieser Unterschied wird auch in der Kleidung seinen Aus-

druck gefunden haben. Die Masken waren im Stil der tragischen Schauspielermaske gehalten; die der Eumeniden gehörten zu den außergewöhnlichen Masken (s. § 64). Das Schuhwerk war mit dem der Schauspieler identisch, nur hatte es dünnere Sohlen.

Keineswegs war aber der Chor von jeher in dieser Weise kostümiert. In ältester Zeit waren die Choreuten als Böcke (Tragoi, τράγοι) verkleidet, trugen ein Trikot, um das ein Schurz aus Fell mit Phallos und Schwanz gelegt war, und hatten Bockshörner und Bocksfüße. Der Bock war wegen seiner stürmischen und üppigen Natur dem Dionysos heilig, und wir wissen, daß um das Jahr 600 in Sikyon Bockschöre diesem Gotte Lieder sangen. Diese



Fig. 17.

Chöre sind nun aus dem Peloponnes nach Athen verpflanzt worden, und in dem Worte „Tragödie", das ursprünglich Bocksspiel bedeutet, lebte die Erinnerung an jene Zeit fort. Wie sich der Übergang zu menschlichem Kostüm gestaltet hat, entzieht sich unserer Kenntnis.

§ 75. Die Choreuten des Satyrspiels waren anfangs ebenso kostümiert wie die der Tragödie, so daß diese ursprünglich ein Satyrspiel war, wie das auch Aristoteles bezeugt. Wir sehen solche Gestalten auf dem als Fig. 17 beigegebenen, um das Jahr 450 gemalten, Vasenbilde, und Äschylos nannte in einem 472 aufgeführten Satyrdrama einen Choreuten geradezu „Bock". Auf einer in Neapel befindlichen Vase, die um etwa 50 Jahre jünger ist als die eben erwähnte, erscheint nun das Kostüm wesentlich anders. Die Bockshörner sind weggefallen, anstatt der Hufe und des Bocksschwanzes sind menschliche Füße und

ein Pferdeschwanz dargestellt. Diese Änderung erklärt sich daraus, daß der Typus der dorischen Bockstänzer durch den der in Ionien heimischen Silene, die Pferdenatur hatten, abgelöst worden ist. Auf attischen Vasen hat Dionysos solche Pferdesilene zu Begleitern, und roßbeinige Gestalten werden auf der in Florenz befindlichen, aus dem sechsten Jahrhundert stammenden, sogenannten Françoisvase durch Beischrift ausdrücklich als „Silene“ bezeichnet. Allmählich wurden sie dann immer mehr vermenschlicht. Wenn auf der Neapeler Vase die Satyrn barfüßig erscheinen, so entspricht das wohl nicht der Wirklichkeit; der Maler hat vielmehr das leichte Schuhwerk weggelassen. Die bärtigen Masken zeigen gesträubtes Haar, Stumpfnase und Ziegenohren. Fig. 18 gibt eine Gestalt der genannten Vase wieder.



Fig. 18.

§ 76. Der Chor der alten Komödie trat in der mannigfaltigsten Gestalt und daher in sehr verschiedenem Kostüm auf. Repräsentierte er Menschen, so hatte er die Tracht des gewöhnlichen Lebens, Chiton und Mantel. Der letztere wurde vor den Tänzen abgelegt. Die Masken waren ins Lächerliche verzerrt. Stellte er mythologische Figuren dar, wie Amazonen, Sirenen, Sphinxe, so haben wir ein der Tradition entsprechendes Kostüm vorauszusetzen. Sehr phantastisch muß die Ausstattung solcher Chöre gewesen sein, die Städte, Inseln, Lastschiffe, Jahreszeiten, Wolken darstellten; doch fehlen uns zu ihrer Reproduktion die Nachrichten; nur wird erzählt, daß bei Aristophanes die Wolken Masken mit langen Nasen und bunte Mäntel trugen. Endlich gab es auch Chöre, deren Kostüm an Tiergestalten erinnerte. In den „Vögeln“ müssen die Choreuten reichen Federbesatz und Masken mit Schnäbeln gehabt haben, in den „Wespen“ eine sehr dünne Taille und am Gesäß einen Stachel. Neuerdings ist auf einige, zum Teil aus dem sechsten Jahrhundert

stammende, Vasenbilder aufmerksam gemacht worden, die zwar nicht eigentliche Komödienchöre darstellen, aber doch Vermummungen, wie sie bei ländlichen Festen üblich waren und die Ansätze zur späteren Komödie bildeten. Auf einem derselben, das wir als Fig. 19 wiedergeben, sieht man neben einem Flötenspieler als Vögel charakterisierte Tänzer, auf anderen finden sich Reiter auf Straußen und Delphinen, wieder auf einem andern drei Männer, welche auf den Schultern ihrer als Pferde gekennzeichneten Genossen reiten. Wenn man gemeint hat,



Fig. 19.

in dieser Weise seien die Choreuten in den „Rittern" eingezogen, so ist das doch sehr unwahrscheinlich. Diese Bilder führen vielmehr in eine Zeit zurück, die weit vor der Ordnung der Komödie lag. In dem ersten Stadium dieser scheint der Chor, der damals nicht vom Archon bewilligt, sondern von Freiwilligen gestellt wurde, eine recht dürftige Ausstattung gehabt zu haben. Aristophanes sagt spottend, die Choreuten wären mit Teppichen und Säcken bekleidet gewesen und hätten Gaben von Naturalien, wie Schinken, Würste und Rettiche unter den Armen gehalten.

Über das Kostüm des Chors der mittleren Komödie wissen wir nichts; es wird sich von dem der alten nicht

unterschieden haben. Wo in der neuern Komödie noch ein Chor vorkam, ist er, wie sich mit Sicherheit annehmen läßt, in der Tracht des gewöhnlichen Lebens aufgetreten.

Mit Bezugnahme auf das § 53 Gesagte fügen wir hinzu, daß es eine Ausnahme ist, wenn in den „Vögeln" der als Nachtigall bezeichnete Chormusiker bei seinem Auftreten eine Maske trägt, die allerdings sofort beseitigt wird.

III. Die Dekoration.

§ 77. In welcher Weise die Bühne in der klassischen Zeit für die Aufführungen dekoriert wurde, davon können wir uns ein deutliches Bild nicht machen. Da Ruinen keinen Anhalt gewähren, sind wir auf die Dramen angewiesen. Diese lassen zwar erkennen, was gesehen wurde, aber nicht, wie es hergestellt war. Das Dekorieren des Schauplatzes beruht auf dem Streben nach Illusion, welches bei den Athenern entschieden vorhanden war, freilich nur in einem mäßigen Grade. In den Dramen wird der Phantasie der Zuschauer nicht selten zugemutet, sich Dinge vorzustellen, welche in keiner Weise zur Anschauung gebracht werden konnten, oder an sich ungereimt waren. Im Anfange mehrerer Komödien des Aristophanes, sowie in Euripides' „Elektra" soll man glauben, es sei Nacht, während es in der Tat heller Tag ist. In den „Acharnern" liegt dasselbe Haus des Dikäopolis erst in der Stadt, dann auf dem Lande und schließlich wieder in der Stadt. In den „Wolken" wird das Landhaus des Strepsiades mit der in der Stadt liegenden Schule des Sokrates zusammen dargestellt. Solche und ähnliche Fälle lassen wohl keinen Zweifel, daß die Athener an die Dekoration nicht zu große Anforderungen stellten.

§ 78. Einigermaßen lassen die Dramen die allmähliche Entwickelung der Dekoration erkennen. Die vier ältesten Stücke des Äschylos bilden in szenischer Hinsicht eine besondere Gruppe, da in ihnen der Hintergrund, die Vorderwand der Schauspielerbude, noch nicht dekoriert war.

So entbehrte auch in Rom die Hinterwand bis zum Jahre 99 jedes Schmucks. Die einzige Ausstattung der Bühne bestand in jenen Dramen in den bereits § 33 erwähnten Setzstücken, und zwar in den „Schutzflehenden“ und den „Sieben“ in einem großen Altar, der mehreren Göttern geweiht war, demgemäß auch deren Standbilder trug, in den „Persern“ in dem Grabmal des Dareios, und im „Prometheus“ in dem Felsen, an den der Titan geschmiedet war. Das wird nur in der 458 aufgeführten Orestee mit einem Male anders. Im „Agamemnon“ und den „Choëphoren“ bildet der Atridenpalast und in den „Eumeniden“ sowohl im ersten als im zweiten Teile ein Tempel den Hintergrund. Diese auffallende Änderung erklärt sich daraus, daß in der Zwischenzeit die Szenenmalerei, Skenographie (*σκηνογραφία*) aufgekommen war. Aristoteles schreibt die Erfindung derselben dem Sophokles zu, während nach Vitruv der Maler Agatharchos die erste Szene für Äschylos gemalt haben soll. Wir lassen es dahingestellt sein, welche Nachricht die richtige ist, jedenfalls tritt für uns ein dekorierter Hintergrund zuerst im Jahre 458 auf, und seitdem ist kein Stück ohne solchen aufgeführt. Sophokles' Dramen spielen meist vor einem Palaste, der erste Teil des „Aias“ vor dem Zelte des Helden, der „Philoktet“ vor einer Höhle und der „Oedipus auf Kolonos“ in einer Waldgegend. Bei Euripides stellt der Hintergrund in acht Stücken einen Palast, in fünf einen Tempel, in vier ein Zeltlager dar, während die „Elektra“ vor einem Bauernhause und das Satyrdrama „Kyklops“ vor einer Höhle spielen. Bei Aristophanes erscheinen meist einfache Bürgerhäuser, daneben in der „Lysistrate“ das Akropolistor und in den „Thesmophoriazusen“ der Thesmophorentempel; in den „Vögeln“ endlich ist eine Felsgegend mit einer höhlenartigen Wohnung dargestellt.

§ 79. Wie diese Dekorationen hergestellt wurden, ist nicht bestimmt überliefert. Schwerlich wird man die Vorderwand der Schauspielerbude bemalt haben. Eine annehmbare Vermutung ist, daß man eine aus Holzpfosten und Zeug bestehende Dekorationswand, wie sie Dörpfeld auf dem Niveau der Orchestra aufstellen läßt (s. § 33),

auf der Bühne errichtete, und zwar in einer solchen Entfernung von der Bühnenhinterwand, daß ein Schauspieler sich zwischen jener und dieser aufhalten und bewegen konnte. Die anfangs sehr einfachen Darstellungen werden mit dem Fortschreiten der Malerkunst allmählich feiner und sorgfältiger ausgeführt worden sein. Im „Ion“, der um 412 aufgeführt wurde, beschreibt der Chor die Metopen des delphischen Tempels; dem muß doch etwas in der Dekoration entsprochen haben. Selbstverständlich hatte man darauf Bedacht zu nehmen, daß die Türen der dargestellten Gebäude auf die der festen Bühnenwand gerichtet waren, um den Schauspielern das Auftreten zu erleichtern.

Einige Male erscheinen Personen auf dem Dache eines Palastes oder Bürgerhauses, wie der Wächter im „Agamemnon“ und Antigone mit dem Pädagogen in den „Phönissen“; in den „Acharnern“ soll die Frau des Dikäopolis einer Prozession vom Dache aus zuschauen, und in den „Wespen“ schläft Bdelykleon auf dem Dache. Ferner erscheinen in den „Ekklesiazusen“ ein altes Weib und ein junges Mädchen an den Fenstern des Oberstocks der dargestellten Häuser. Haben wir mit der Vermutung hinsichtlich der Aufstellung der Dekorationswand recht, so dürfen wir annehmen, daß sich an ihrer Rückseite Vorkehrungen befanden, die es dem Schauspieler ermöglichten, in der Höhe zu erscheinen. Pollux erwähnt eine solche Vorkehrung, die er Distegia (*διστεγία*) nennt, beschreibt sie aber nicht genauer. Weniger glaubhaft ist die Behauptung einiger Forscher, welche die Dekoration unmittelbar vor die Bühnenwand setzen, daß in solchen Fällen Balkons angewandt seien. War der Himmel am Hintergrunde dargestellt, was zwar nicht überliefert, aber nicht unwahrscheinlich ist, so konnte er mit der von uns angenommenen Dekorationswand nicht in derselben vertikalen Ebene liegen, sondern mußte sich dicht vor der Hinterwand befinden.

§ 80. Neben der gemalten Dekoration findet sich noch das Setzstück, welches in Äschylos' erster Periode

die einzige Ausstattung der Bühne gebildet hatte. Grabmäler stehen auf der Bühne in den „Choëphoren", der „Helena" und den „Bakchen"; häufig sind, auch in den Komödien, Altäre und Götterbilder; namentlich wird mehrfach der Apollon agyieus (Ἀπόλλων ἀγυιεύς), der Straßengott, erwähnt, der in Athen vielfach vor den Haustüren stand, und zwar in der alten Form als Spitzsäule oder Spitzpfeiler; auf der Bühne jedoch wird er als Statue dargestellt worden sein und einen kleinen Altar vor sich gehabt haben. Andere Setzstücke sind der Felsen, an den Andromeda gefesselt wird, und der, von dem sich Euadne in Euripides' „Schutzflehenden" herabstürzt, sowie die Felssitze, auf denen sich im „Oedipus auf Kolonos" der blinde Greis niederläßt. Das Zelt des Helden im „Aias" kann nicht bloß durch Malerei dargestellt gewesen sein. Aus der Komödie mögen das Akropolistor in der „Lysistrate" und der Stall im „Frieden" genannt werden.

§ 81. Über die Dekoration im hellenistischen Theater haben wir zwei Nachrichten. Vitruv sagt, in der Tragödie sei ein Palast, in der Komödie Bürgerhäuser, im Satyrspiel Bäume, Höhlen, Berge und ländliche Gegenstände dargestellt, und ferner, die Mitteltür sei — natürlich in der Tragödie — als Palasttür (regia), die beiden Seitentüren als Eingänge zu Gastwohnungen (hospitalia) charakterisiert. So klar und verständlich dies ist, so konfus ist das, was wir bei Pollux lesen, aus dem wir deshalb nur hervorheben, daß die Mitteltür zu einem Palaste oder einem vornehmen Hause gehöre, oder den Eingang zu einer Höhle darstelle, während die rechte (vom Schauspieler) zur Gastwohnung führe, vor der linken aber ein verlassener Tempel oder gar kein Haus angebracht werde. Jedenfalls bringen beide Gewährsmänner die Dekoration mit den Türen der festen Hinterwand in enge Beziehung, und daraus könnte man schließen, es sei keine auf Zeug gemalte Dekoration vorhanden gewesen, sondern die zur Charakterisierung des Schauplatzes erforderlichen Darstellungen seien direkt an den drei Türen andeutungsweise angebracht. Wenn aber Vitruv sagt, die Bürgerhäuser in der Komödie hätten

Erker und Fenster gehabt, so ist das doch mehr als bloße Andeutung. Ferner ersehen wir aus Plautus, daß die dargestellten Häuser entweder unmittelbar aneinander stießen oder durch Gäßchen (angiportus, στενωπός) getrennt waren, welche genügende Breite hatten, um Schauspielern zum Abgehen oder zeitweiligem Beiseitetreten Raum zu gewähren. Hätte es kein Dekorationsgerüst gegeben, so müßten in der festen Hinterwand außer den drei üblichen Türen noch Öffnungen vorhanden gewesen sein, die jene Gäßchen zu repräsentieren imstande waren. Von solchen ist aber nichts bekannt. Wir dürfen daher annehmen, daß auf der hohen Bühne ein Dekorationsgerüst ebenso aufgestellt wurde wie auf der niedrigen, und daß erforderlichenfalls zwischen den dargestellten Häusern für die engen Gäßchen Lücken gelassen wurden. Die Bühne des hellenistischen Theaters war allerdings sehr schmal, indessen haben an verschiedenen Orten angestellte Versuche (s. § 35) gezeigt, daß für szenisch einfache Stücke nur eine ganz geringe Tiefe des Schauplatzes erforderlich ist. Sollte einmal — was gewiß in jenen Zeiten selten vorkam — für ein Stück der vorhandene Raum durchaus nicht hingereicht haben, so hätte man die Bühne durch ein vorgesetztes Holzpodium verbreitern können.

Es existieren einige Reliefplatten, die in der ersten Kaiserzeit im Anschluß an ältere Vorbilder verfertigt sind und Szenen aus der neueren Komödie darstellen. Wir geben als Fig. 20 ein ehemals im Louvre befindliches Exemplar, das allerdings in einigen für uns unwesentlichen Stücken nicht richtig ergänzt ist. Man hat aus diesem Relief und dessen Seitenstücken schließen wollen, daß die dargestellten Baulichkeiten in Stein ausgeführt gewesen seien. Dazu ist man jedoch nicht berechtigt, da Malerei und Architektur, in Relief nachgeahmt, das gleiche Ansehen erhalten. Auch würde ein so großartiger Steinbau, der doch wohl kaum für temporäre Verwendung errichtet wurde, die Herstellung von Tempeln, Höhlen und anderweitigen Dekorationen, wie sie Vitruv fordert, untunlich gemacht haben. Übrigens lernen wir aus den römischen Komödien, daß die Dekoration

in ihren griechischen Originalen sehr einfach, in dem einen Stücke fast dieselbe wie in dem andern, war. An Setzstücken zählt Pollux mehrere auf, wie die Warte, die Mauer,

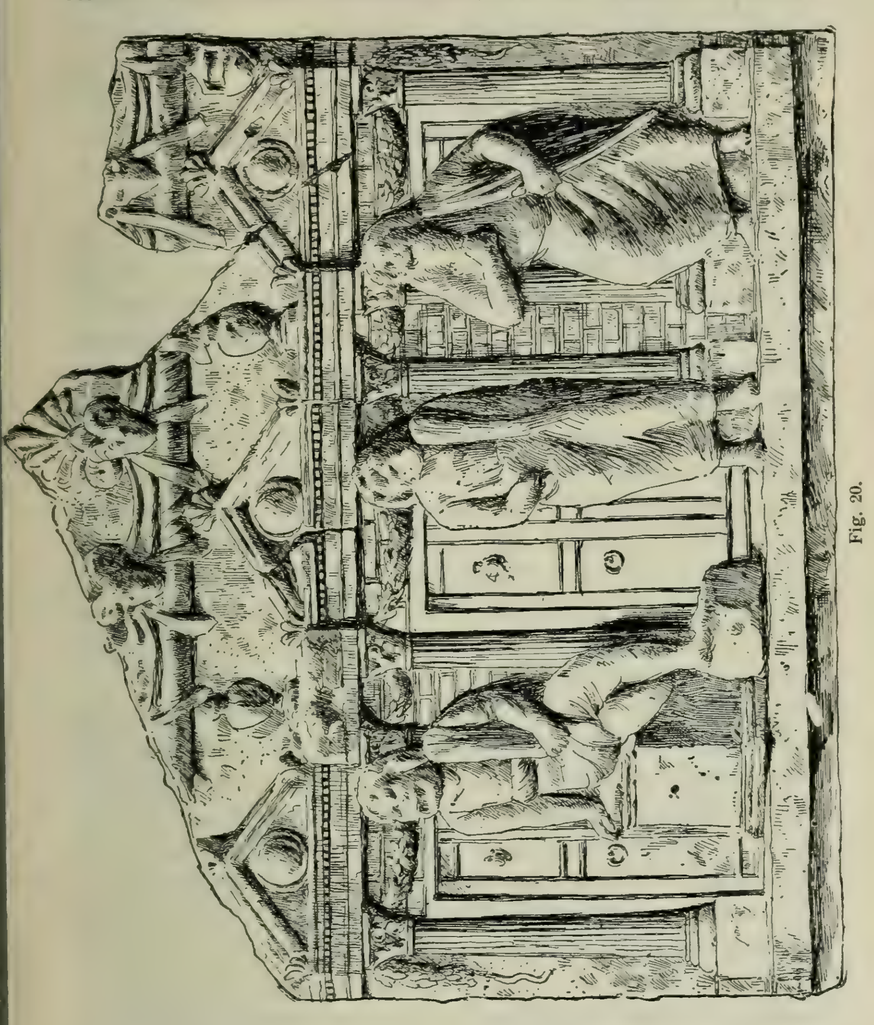


Fig. 20.

den Turm und den Leuchtturm, die sich jedoch in dem mangelhaften Material, auf das wir angewiesen sind, nicht nachweisen lassen.

§ 82. In einem Punkte scheint in hellenistischer Zeit die Dekoration vervollständigt zu sein. Nach Vitruv, mit

dem Pollux übereinstimmt, waren an beiden Enden der Bühne drehbare dreiseitige Prismen, Periakten (περίακτοι) genannt, angebracht, deren Seiten mit zum Hintergrunde passenden Dekorationsstreifen versehen waren und die bei etwaigen Szenenverwandlungen leicht das zur neuen Dekoration gehörende Bild zeigen konnten. Die Periaktenbilder richteten sich übrigens nach der § 44 erwähnten typischen Bedeutung der beiden Bühnenseiten, so daß die den Zuschauern zur rechten Hand liegende Periakte Gegenstände der Heimat, die andere solche der Fremde zeigte. Nach Pollux wurden die Periakten aber auch noch in anderer Weise verwandt. Meergötter, die man sich stets liegend dachte, konnten in der für die andern Götter üblichen Weise (s. § 84) nicht herbeigeführt werden; daher nahmen diese Gestalten in einer an der Periakte angebrachten Höhlung Platz und kamen dann durch Drehung des Prismas zur Erscheinung. Auch andre Gegenstände, welche für die Flugmaschine (s. § 84) zu schwer waren, wurden vermittels der Periakten gezeigt. Die Höhe derselben und ihre etwaige Befestigung am obern Ende läßt sich nicht bestimmen. In den erhaltenen römischen Komödien ist ihre Anwendung ebensowenig nachzuweisen, wie sich feststellen läßt, ob sie bereits in klassischer Zeit in Gebrauch waren.

§ 83. Szenenwechsel war der älteren athenischen Bühne nicht fremd, später scheint er aufgegeben zu sein. Wir finden ihn nur in den „Eumeniden“ und im „Aias“. Das erstere Stück spielt anfangs in Delphi, im zweiten Teile in Athen, beide Male vor einem Tempel. Es wird also eine Änderung der Dekoration nicht vorgenommen sein, die Tempelfront konnte bleiben, nur mußte für ein Standbild der Athena gesorgt werden. Im „Aias“ war nur das im ersten Teile der Tragödie sichtbare Zelt zu beseitigen. Ohne Grund ist von verschiedenen Forschern auch in andern Stücken Szenenwechsel angenommen. Daß solcher nur ausgeführt werden konnte, wenn Bühne und Orchestra leer waren, versteht sich von selbst (s. § 71). In römischer Zeit, bei fortgeschrittener Bühnentechnik, bewirkte man Verwandlungen des Hintergrundes dadurch,

daß man die erforderlichen Dekorationen voreinander aufstellte und im richtigen Augenblicke die vordere nach beiden Seiten hin wegzog. Ob eine solche „scaena ductilis“ in griechischer Zeit je zur Anwendung gekommen ist, ist sehr zweifelhaft.

IV. Die Maschinerie.

§ 84. Schon ehe die Dekoration eingeführt war, finden sich die Anfänge der Theatermaschinerie. Es ist nicht abzuweisen, daß im „Prometheus“ der Chor der Okeaniden von oben herabschwebte, mag nun ein, als Wagen charakterisiertes, Gerüst sämtliche Choreuten getragen haben, oder mögen zwei verwandt sein. Schätzt man das Gewicht eines jugendlichen Choreuten auf etwa 60 kg, so galt es im ersten Falle bei zwölf Personen etwa 800 kg, im zweiten bei je sechs Personen je 400 kg herabzulassen. Das war für die Technik einer Zeit, in der man Säulentrommeln im Gewichte von 6000 bis 7000 kg und noch schwerere Architravbalken zu heben und zu senken imstande war, nicht untunlich. Selbstverständlich mußten dazu besondere Vorkehrungen getroffen sein, über die wir ebenso im unklaren bleiben wie über die Art, wie sie den Zuschauern verborgen waren. Daß es durchaus keine Schwierigkeit machen konnte, in demselben Stücke den Okeanos auf seinem Flügelrosse herabzulassen und schließlich wieder zu heben, liegt auf der Hand. Unser allerdings mangelhaftes Material an Dramen läßt nun eine längere Reihe von Jahren hindurch die Anwendung der Hebe- oder Flugmaschine vermissen, so daß wir annehmen dürfen, Äschylos habe dieselbe noch nicht zu einem dauernden Bestandteile des szenischen Apparates gemacht, sondern eine derartige Vorkehrung nur einmal ausnahmsweise angewandt. Nicht selten findet sich dagegen die Flugmaschine bei Euripides. In der „Medea“ (431) fährt die Zauberin mit den Leichen ihrer Kinder am Schluß des Stückes in die Höhe. Aristophanes spielt in den „Acharnern“ (425) darauf an, daß Euripides nicht lange vorher den

Bellerophon auf dem Pegasos habe zum Himmel auffahren lassen, und verspottet im „Frieden“ (421) diese Auffahrt dadurch, daß er den Trygaeos auf einem Mistkäfer zu den Göttern aufsteigen läßt. Im „Herakles“ (nach 421) erscheinen Iris und Lyssa über dem Palaste, und während jene nach oben verschwindet, fährt diese nach unten in den Palast; in der „Andromeda“ (412) fliegt Perseus herbei, eine Szene, die Aristophanes in den „Thesmophoriazusen“ (411) nachahmt, der auch in den „Vögeln“ (414) die Iris fliegend erscheinen läßt.

Besonders verwandte Euripides die Flugmaschine am Schluß seiner Stücke, da er es liebte, die Verwickelung durch den Machtspruch einer hoch oben erscheinenden Gottheit zu lösen. Unter seinem Einfluß hat auch Sophokles im „Philoktet“ die Handlung durch den Herakles zu einem befriedigenden Abschluß gebracht. Auch auf der hohen Bühne kam die fragliche Maschine zur Anwendung. Man nannte einen in dieser Weise erscheinenden Gott *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*, deus ex machina. Die Mechane war ein Drehwerk, das nach einer späten Nachricht über der linken Bühnenseite gelegen haben soll, über dessen Einrichtung und Handhabung das Nähere jedoch nicht bekannt ist. Daß seine Tragfähigkeit beschränkt war, ist schon § 82 erwähnt, sie muß jedoch ausgereicht haben, zwei Personen zu halten, denn in Euripides’ „Elektra“ und in der „Helena“ erscheinen als erlösende Götter die beiden Dioskuren. Die so erscheinenden Schauspieler hingen an einem, an einem Seile befestigten und in ihren Gürtel eingeschlagenen, Haken, wie wir besonders aus einem Bruchstücke des Alexis lernen. Dieser verspottet einen Mann, der beantragt hatte, die Fischhändler sollten ihre Ware nur stehend verkaufen, und fügt hinzu, derselbe habe dabei bemerkt, im nächsten Jahre werde er beantragen, sie sollten hangend, wie die *θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς*, ihr Geschäft betreiben.

§ 85. Eine anderweitige Vorkehrung in der Höhe der Hinterwand war das Theologeion (*θεολογεῖον* s. § 36), eine Art Oberbühne, die dazu bestimmt war, die Götter in ihren himmlischen Wohnsitzen zu zeigen. Es soll in der

„Psychostasie“ des Äschylos zur Anwendung gekommen sein. In diesem Stücke wog Zeus die Todeslose des Achilles und des Memnon ab und saß dabei zwischen der Thetis und der Eos, den Müttern dieser Helden. Im „Frieden“ verhandelt Trygäos mit dem Hermes auf dieser Oberbühne. Vermutlich erschien auch im „Rhesos“ die Muse auf derselben; denn da sie die Leiche ihres Sohnes Rhesos im Arme hat, also in ihrer Haltung einer modernen Pietà geglichen haben wird, ist die Anwendung der Mechane ausgeschlossen. Fraglich ist, ob das Theologeion stets sichtbar war, oder ob es nur im gegebenen Falle hergerichtet wurde; jedenfalls mußte hinter demselben in der Bühnenwand eine Öffnung sein, aus der die Schauspieler hervortraten. Über eine andre Oberbühne, die als „tragische Bühne“ (*σκηνὴ τραγική*) einige Male erwähnt wird, ist in Ermangelung näherer Nachrichten nicht zur Klarheit zu gelangen.

§ 86. Der Schauplatz der griechischen Dramen liegt regelmäßig unter freiem Himmel. Stellte sich nun in einzelnen Fällen die Notwendigkeit heraus, Szenen aus dem Innern der dargestellten Baulichkeiten dem Zuschauer vor die Augen zu führen, so geschah dies in folgender, höchst naiver, Weise. Man drehte eine kleine, auf Rollen ruhende, Bühne aus einer der Türen der Dekoration des Hintergrundes, meist wohl der Mitteltür, heraus, auf der sich das betreffende Szenenbild befand. Was so gezeigt wurde, sollte man sich als im Innern des Hauses befindlich denken. Diese Maschinerie, die man Ekkyklema (*ἐκκύκλημα*) nannte, ist offenbar ein sehr derber szenischer Apparat, der wohl dem naiven Publikum der älteren Zeit gefallen konnte, aber dem verfeinerten Geschmack der späteren Generation nicht mehr entsprach. Sie ist daher auch von Aristophanes zweimal spottend nachgeahmt, und da an den betreffenden Stellen alle Illusion beiseite gesetzt wird, so sind dieselben für unsere Kenntnis der fraglichen Maschine sehr wichtig. In den „Acharnern“ will Dikäopolis von Euripides ein Kostüm für einen elenden Mann — wie dieser Dichter solche oft auf die Bühne brachte — borgen, erhält aber

von dem Diener die Antwort, sein Herr sei im Oberstock des Hauses mit Dichten beschäftigt und dürfe nicht gestört werden. Dikäopolis ruft nun dem Dichter ins Haus hinein zu, er möge ihn anhören, und als Euripides erwidert, er habe keine Zeit, bittet ihn jener, er möge sich wenigstens „herausdrehen“ lassen (*ἀλλ' ἐκκυκλήθητι*), was dieser denn auch zusagt, da er zu beschäftigt sei, um herunterzukommen. Jetzt wird die Rollbühne vorgedreht, Euripides erscheint in seinem Zimmer und neben ihm ein Bursche, der aus einem Repositorium für Garderobe- und Ausrüstungsstücke die von Dikäopolis geforderten Gegenstände herausnimmt und diesem zureicht, der während der Verhandlungen den Dichter erst weidlich verhöhnt und schließlich geradezu beleidigt. Da befiehlt Euripides mit einer tragischen Phrase das Haus zu schließen, worauf die Rollbühne zurückgedreht wird. Da Euripides als im Oberstock des Hauses befindlich gedacht wird, so möchte man annehmen, das Ekkyklema habe dieser Höhe entsprochen; indessen nahmen es die Athener damit wohl nicht so genau; wenigstens kann der Bursche dem Bittsteller alle Gegenstände unbehindert zureichen. In den „Thesmophoriazusen“ wird der tragische Dichter Agathon in weibischem Aufputz herausgedreht und unterhält sich mit Euripides und Mnesilochos, die mehrere Gegenstände vom Ekkyklema herabnehmen; der erstere läßt sich auch hinter demselben weg aus dem Hause einen Leuchter bringen. Endlich gibt Agathon den Befehl, ihn zurückzudrehen (*εἴσω τις ὡς τάχιστά μ' ἐσκυκλησάτω*).

Wir lernen aus diesen Parodien, daß die Rollbühne groß genug war, um mehrere Personen aufzunehmen, und daß sie nur eine geringe Höhe hatte, so daß jene mit den auf der Bühne stehenden Schauspielern ohne Hindernis in Verbindung treten und erforderlichenfalls — was in Tragödien vorkommt — auf die eigentliche Bühne hinuntersteigen konnten. In ernstem Gebrauche findet sich das Ekkyklema zuerst in der „Orestee“ (458), woraus folgt, daß es etwa gleichzeitig mit dem Aufkommen der Bühnenmalerei erfunden ist. Es handelt sich um zwei Parallelszenen von ergreifender Wirkung im „Agamemnon“ und

in den „Choëphoren“. Im ersten Stücke erscheint Klytämestra zwischen den Leichen des Agamemnon und der Kassandra, im zweiten Orest, vielleicht auch Pylades, zwischen denen der Klytämestra und des Ägisthos. Als Orest aber in der Angst über seine Tat mit seinem geistigen Auge die Furien erblickt, tritt er vom Ekkyklema herab und stürmt fort. Bei Sophokles kommt die Rollbühne zunächst im „Aias“ vor und zeigt den aus seinem Wahnsinn erwachten Helden inmitten der Kadaver der von ihm getöteten Tiere. In der „Antigone“ erscheint die Leiche der Eurydike und in der „Elektra“ die der Klytämestra zwischen Orest und Pylades in dieser Weise. Euripides läßt im „Hippolytos“ die Leiche der Phaedra auf dem Ekkyklema zeigen, und im „Herakles“ wird der Held zwischen den Leichen seiner Gattin und seiner Kinder sichtbar und steigt zum Schluß auf die Bühne hinunter, um mit Theseus abzugehen. Wenn es richtig ist, daß in der Theaterruine von Eretria sich das Geleise für das Ekkyklema der Mitteltür gefunden hat, so geht daraus hervor, daß diese Maschine noch auf der hohen Bühne verwandt wurde. Übrigens konnte sie hinter jeder der drei Türen der Hinterwand angebracht werden; in den „Acharnern“ lag das Haus des Euripides keinenfalls in der Mitte. Nicht angewandt wurde die Rollbühne, um am Anfange von Dramen Personen, welche sich in liegender Stellung befinden mußten, vorzuschieben, noch um Gebäude zu zeigen. Beides ist ohne Grund mehrfach behauptet worden. Ebenfalls ohne Grund hat man die Existenz des Ekkyklema überhaupt geleugnet und für die betreffenden Stellen der Dramen eine anderweitige Darstellung ersonnen, insbesondere angenommen, die Leichen seien einfach herausgetragen. Das kommt allerdings in den erhaltenen Stücken vor; indessen darf man an dem vortrefflich bezeugten Ekkyklema nicht zweifeln. Mit diesem identifizieren einige Lexikographen eine E x o s t r a (*ἐξῶστρα*) genannte Vorrichtung, die uns jedoch dunkel bleibt. Der Name deutet darauf hin, daß es sich um einen Gegenstand handelt, der hervorg e s c h o b e n, nicht hervorg e d r e h t wird, und aus

einigen gelegentlichen Erwähnungen dieser Maschine ist zu schließen, daß die auf derselben befindlichen Personen den Zuschauern besonders in die Augen fielen. Sollte sie mit der § 85 erwähnten „tragischen Bühne“ identisch sein?

§ 87. Zwei Szenen in unseren Dramen sind so angelegt, daß das Innere von Gebäuden sichtbar wird, aber das Ekkyklema seiner geringen Größe wegen unmöglich angewandt sein kann. Im ersten Teile der „Eumeniden“ wird ein Einblick in den delphischen Tempel gewährt, an dessen Omphalos Orest inmitten der schlafenden Furien sitzt. In den „Wolken“ wird das Innere der Schule des Sokrates mit dem auf einem Gerüst in der Luft schwebenden Philosophen, studierenden Schülern und einer Anzahl von wissenschaftlichen Instrumenten sichtbar. Das war in beiden Fällen nur möglich, wenn der Hintergrund durch Beiseiteschieben oder Aufrollen weit geöffnet wurde. Ausführbar war so etwas jedenfalls, doch wird es ziemlich umständlich gewesen sein, zumal die Dekoration weiter als gewöhnlich von der festen Hinterwand entfernt aufgestellt werden mußte, um für die zu zeigenden Personen und Gegenstände Platz zu schaffen. Man wird also dieses szenische Mittel nur im äußersten Notfalle angewandt haben.

§ 88. Um Personen von unten her erscheinen zu lassen, standen nach Pollux zwei Mittel zur Verfügung, die charonische Stiege (*χαρώνιοι κλίμακες*) und die Falltür oder Versenkung (*ἀναπίεσμα*). Die Lage der ersteren wird so ungenau angegeben, daß wir nicht imstande sind, sie näher zu bestimmen. Auf ihr konnten die Schatten Abgeschiedener emporsteigen. Mit Sicherheit vermögen wir ihre Anwendung in unseren Dramen nicht nachzuweisen. Der Schauspieler, der in den „Persern“ den Geist des Dareios spielte, welcher in ganzer Gestalt auf dem Grabmale erschien, bedurfte bei der gewiß erheblichen Höhe desselben der charonischen Stiege nicht. Dahingegen scheint Klytämestras Schatten in den „Eumeniden“ von unten her aufgestiegen zu sein. Es ist das allerdings aus dem Texte nicht zu beweisen, aber wir können doch kaum annehmen, daß der Darsteller durch eine der Parodoi ein-

getreten sei und sich dann auf die Bühne zu den schlafenden Eumeniden begeben habe. Wahrscheinlich benutzte er die charonische Stiege und erschien etwa bis zur Hälfte seiner Gestalt über der Bühne. Leider sind unsere Nachrichten über dieses szenische Mittel gar zu dürftig; doch ist es sicher ein Irrtum, wenn man einen in einigen Ruinen unter der Orchestra gefundenen Gang mit demselben in Verbindung gebracht hat.

Auch über die Falltür oder die Versenkung, auf der liegende Personen von unten her erschienen seien, gibt Pollux nur ungenügende Nachricht. Angewandt wurde sie wahrscheinlich im „Aias". Als die Leiche des Helden gefunden ist, wird sie mit einem Gewande bedeckt, unter dessen Hülle der Schauspieler, der im weiteren Verlauf des Stückes in einer andern Rolle wieder aufzutreten hat, verschwinden und durch eine Puppe ersetzt werden muß. Hier wird man ohne Annahme einer Versenkung schwerlich auskommen. Über das Versinken des Prometheus vgl. § 41.

§ 89. Für die Nachahmung von Blitz und Donner, die im „Prometheus", im „Oedipus auf Kolonos" und sonst vorkommen, hatte man besondere Vorkehrungen, das Keraunoskopeion, die Blitzmaschine, und das Bronteion, die Donnermaschine (*κεραυνοσκοπεῖον*, *βροντεῖον*). Ob für die Nachahmung des Blitzes stets dieselbe Vorrichtung angewandt worden ist, steht dahin. Ein griechischer Mathematiker aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. beschreibt eine Blitzmaschine folgendermaßen. Ein mäßig langes, schmales Brett, welches unten mit einem Stück Blei versehen war, wurde auf der unteren Hälfte vergoldet, auf der oberen dunkeln mit dem Bilde eines Blitzstrahles versehen und in einem hohen, aufrecht stehenden, Kasten in der Weise angebracht, daß es leicht auf und ab bewegt werden konnte; im gegebenen Falle ließ man das Blitzbrett hinter dem Deckel hervor abwärts in eine Versenkung gleiten. Was die Nachahmung des Donners betrifft, so warf man, wollte man das Krachen darstellen, große Steine in ein ehernes Schallbecken, handelte es sich aber um die Darstellung

des Rollens, so wurden bleierne Kugeln auf ein ausgespanntes dickes und trockenes Fell geworfen.

§ 90. Aus dem Vorstehenden geht hervor, daß unsere Kenntnis der Bühnenausstattung und ihrer allmählichen Entwickelung nur eine unvollständige ist, wie sich das bei der geringen Zahl der erhaltenen Dramen auch nicht anders erwarten läßt. Soviel ist jedoch klar, daß schon Äschylos die meisten szenischen Mittel zur Anwendung gebracht, wahrscheinlich auch erfunden hat. Seine Stücke waren solche, in denen — wie wir zu sagen pflegen — etwas zu sehen war. Er ließ auch den aus Troja mit der Kassandra zurückkehrenden Agamemnon zu Wagen in die Orchestra einfahren, und daß er so kühn war, den Prometheus durch eine Holzfigur von übermenschlicher Größe, hinter welcher der Schauspieler stand, darstellen zu lassen, ist schon § 41 berührt. Bereits die späteren griechischen Gelehrten haben auf diese Seite von Äschylos' bahnbrechender Wirksamkeit aufmerksam gemacht. Sophokles ist dagegen höchst maßvoll in der Anwendung szenischer Mittel, während Euripides wieder in die alte Bahn einlenkt.

V. Der Vorhang.

§ 91. Ob die athenische Bühne einen Vorhang gehabt habe oder nicht, ist eine alte Streitfrage. Daß auf der römischen ein solcher üblich war, ist durch bestimmte Zeugnisse gesichert, die außerdem lehren, daß derselbe nicht wie bei uns bei Beginn des Stückes aufgezogen, sondern herabgelassen wurde. In römischen Ruinen erkennt man noch den Raum, in dem er geborgen wurde. Für die attische Bühne besitzen wir solche Zeugnisse nicht. Diejenigen Gelehrten nun, welche für das Vorhandensein des Vorhangs eingetreten sind, berufen sich zunächst auf einige Stellen, an denen die Wörter *προσκήνιον* und *αὐλαία* „Vorhang“ bedeuten. Sodann ziehen sie einige Dramen heran, in deren Anfang sich Personen in sitzender, liegender oder kniender Haltung befinden und mitunter auch aus-

sprechen, sie verharrten schon längere Zeit in dieser Situation. Endlich haben sie darauf hingewiesen, daß die zur Veränderung der Dekoration in den Pausen zwischen den einzelnen Stücken vorzunehmenden Arbeiten notwendig durch einen Vorhang hätten verdeckt werden müssen. Alle diese Gründe sind für uns nicht beweisend. Die Bedeutung jener beiden griechischen Wörter ist für die betreffenden Stellen allerdings richtig angegeben, aber es ist nicht gezeigt, daß sie in klassischer Zeit von einem Theatervorhange gebraucht sind. Die beiden andern Beweise beruhen auf ganz modernem Empfinden. Bei uns liegt die Zeit, in der man an Störungen der Illusion keinen Anstoß nahm, nicht weit zurück. Goethe scheute sich nicht, im „Egmont" (II, 2), nachdem der „Platz in Brüssel" in ein „Zimmer in Egmonts Wohnung" verwandelt ist, den Sekretär, der nach der Bühnenweisung von einem mit Papieren bedeckten Tische aufsteht, sagen zu lassen: „Er kommt immer noch nicht, und ich warte schon zwei Stunden, die Feder in der Hand und die Papiere vor mir." Und doch ist der Sekretär erst eben aufgetreten; denn da in der vorhergehenden Szene die ganze Tiefe der Bühne in Anspruch genommen ist, so ist die Möglichkeit, daß er sitzend erscheint, ausgeschlossen. Vor fünfzig Jahren, im Burgtheater zu Wien bis in die siebziger Jahre, nahm man die Verwandlungen bei offner Szene vor. War ein Zimmer herzustellen, so brachten, nachdem die neue Dekoration gefallen war, Livreediener die Möbel herein, und dann traten die Personen auf. Sollten wir den Athenern nicht denselben Grad von Naivetät zutrauen, den man bei uns noch vor einem halben Jahrhundert besaß? Sie werden keinen Anstoß daran genommen haben, jene oben erwähnten Personen auftreten und dann die dem Anfange des Dramas entsprechende Lage einnehmen zu sehen, ebensowenig wie daran, daß zwischen den Stücken Änderungen an der Dekoration vorgenommen wurden. Bis also bestimmte Zeugnisse für das Vorhandensein des Vorhangs in klassischer Zeit beigebracht werden, müssen wir denselben ablehnen. Daß er auf der hohen Bühne

üblich wurde, ist nicht nachzuweisen, aber auch nicht unmöglich. Solange der Chor eine wesentliche Rolle im Drama spielte und die Bühne mit der Orchestra einen einheitlichen Schauplatz bildete, hätte man diesen durch den Vorhang in unzulässiger Weise in zwei Teile zerlegt; zur Zeit der hohen Bühne, als der Chor weggefallen oder doch in seiner Bedeutung wesentlich beschränkt war (s. § 67), wäre dies Bedenken weggefallen.

VI. Das Publikum.

§ 92. Da die Schauspiele gottesdienstliche Veranstaltungen waren, so stand der Zutritt zu denselben den weitesten Kreisen offen. Nicht nur Bürger und Metöken waren zur Teilnahme an den Aufführungen berechtigt, es scheint sogar Sklaven der Theaterbesuch gestattet gewesen zu sein, wenn auch nur in Begleitung ihrer Herren. Was das weibliche Geschlecht betrifft, so ist vielfach bezweifelt, ob es Zutritt, namentlich zu den Komödien, hatte, da man es für undenkbar hielt, daß Frauen die oft außerordentlich cynischen Scherze der letzteren anhören konnten. Eine eingehende Prüfung aller bezüglichen Nachrichten hat jedoch ergeben, daß ihnen in keiner Weise Beschränkungen auferlegt waren. Uns erscheint dies unbegreiflich: indessen sahen die griechischen Frauen in dem Kultus des Dionysos und bei andern Festen soviel Obscönes, daß sie sich vor der Komödie nicht zu scheuen brauchten. Feinfühlende Frauen werden allerdings von ihrem Rechte nur in geeigneten Fällen Gebrauch gemacht haben. Ebenso befremdet es uns, daß auch Knaben das Theater besuchen durften, woran indessen schon Aristoteles Anstoß nahm. Davon, daß außer der einheimischen Bevölkerung, die bei den winterlichen Lenäen im Theater unter sich war, an den Dionysien auch zahlreiche Fremde sich einfanden, ist § 1 die Rede gewesen. Die Zahl der Zuschauer zu bestimmen, ist nicht möglich. Wenn Plato einmal von 30000 spricht, so hat er damit nur eine große Zahl bezeichnen

wollen. Wieviele Personen auf den alten Holzbänken Platz fanden, entzieht sich unserer Kenntnis; in dem steinernen Theater konnten, wenn man die Breite eines Platzes zu 41 cm rechnet, worauf an der Vorderseite einiger Bänke angebrachte vertikale Striche führen, etwa 17000 sitzen.

§ 93. In unseren Theatern gibt es eine große Anzahl von Rängen, deren Plätze zu verschiedenen Preisen verkauft werden. In Athen unterschied man nur zweierlei Plätze, die Ehrensitze auf den untersten Reihen, die man zusammenfassend mit dem Worte *προεδρία*, Proedria, bezeichnete, und diesen gegenüber alle übrigen Plätze des weiten Zuschauerraumes ohne jede Rücksicht auf ihre Lage. Jene Proedrieplätze standen zunächst Priestern und Beamten zu, wurden aber auch andern Personen vom Volke bewilligt, z. B. Gesandten fremder Staaten, Feldherren, Wohltätern, und zwar diesen nicht nur für ihre Person, sondern auch für ihre Nachkommen; am Tage ihrer Wehrhaftmachung wurde auch den Söhnen im Kriege gefallener Bürger (s. § 12) diese Auszeichnung zuteil. Die so geehrten Personen wurden durch einen Beamten an ihren Platz geführt. Dem über die Proedrie im Dionysostheater § 23 Gesagten fügen wir hier hinzu, daß manche Sitze der höheren Stufen, jedoch nicht über die vierundzwanzigste hinaus, noch die Namen ihrer Inhaber, meist Priester und Priesterinnen, tragen. Die betreffenden Plätze bilden aber eine zusammenhängende Gruppe nicht, woraus zu schließen ist, daß diese Proedristen zwar zusammensaßen, aber nicht alle ihren Namen aufschreiben ließen. Zusammenliegende Plätze hatten außerdem der Rat, die Strategen und die Epheben. Bekannt sind die Bezeichnungen *τὸ βουλευτικόν*, der Ratsplatz, und *τὸ ἐφηβικόν*, der Ephebenplatz; wo aber diese Abteilungen sich befanden, ist dunkel. Die Frauen scheinen im fünften und vierten Jahrhundert auf den höchsten Reihen gesessen zu haben; nach Nachrichten aus der Kaiserzeit, die sich allerdings wohl kaum auf Athen beziehen, saßen sie damals unter den Männern. Welche Grundsätze für die Ordnung der Masse der übrigen Zuschauer maßgebend war, wissen

wir nicht; nicht abzuweisen ist die Vermutung, daß sie nach den Phylen gegliedert waren.

§ 94. Der Eintrittspreis für einen Platz und für sämtliche Vorstellungen eines Spieltages betrug 2 Obolen (etwa 25 Pf.), die dem Theaterpächter zukamen. Daß günstig gelegene Plätze höher bezahlt wurden, ist wohl behauptet, aber nicht bewiesen worden. Den Eintrittspreis für die ständigen Proedristen zahlte vermutlich die Staatskasse, oder er wurde bei Festsetzung der Pachtsumme in Abzug gebracht. Bestimmt wissen wir, daß zu Demosthenes' Zeit für einen zur Proedrie geladenen Gesandten der Betrag aus jener Kasse gezahlt wurde. Auf den obersten Sitzreihen wurden auch Plätze nach dem Maß vergeben, d. h. eine ganze oder halbe Bank vermietet, auf der sich dann möglichst viele Personen zusammendrängen konnten. Gegen das Ende der Vorstellungen nahmen es die Kassierer nicht mehr genau und ließen, wenn noch Raum vorhanden war, Personen ohne Zahlung zu, natürlich nur auf die schlechtesten Plätze.

Die Proedristen werden Eintrittsmarken nicht nötig gehabt haben, dagegen mußten die übrigen Zuschauer solche an der Kasse kaufen, deren Lage unbekannt ist. Eintrittsmarken haben sich erhalten in einer Anzahl von kleinen bleiernen Münzen, die mit irgend einem theatralischen Embleme, namentlich Masken, und zum Teil auch mit dem Namen oder Nummern von Phylen versehen sind. Dieselben stammen aus der Zeit vom fünften bis zum ersten Jahrhundert. Neuerdings sind in Attika auch bronzene Münzen gefunden, die man ebenfalls als Eintrittsmarken angesprochen hat. Diese gehören der Zeit vom vierten bis zum zweiten Jahrhundert an und zeigen auf der einen Seite ein Bild der Athena oder ein paar Eulen oder einen Löwenkopf, auf der andern einen Buchstaben, der eine Abteilung des Zuschauerraumes bezeichnen soll. Eine dritte Art von Marken gehört der Kaiserzeit an. Es sind das runde Scheiben aus Elfenbein oder Knochen, welche auf der einen Seite mit einem Götterbilde oder einem sonstigen Embleme versehen sind, während die andere

Seite in griechischer Sprache die Bezeichnung des Bildes und meist in lateinischer und griechischer Ziffer eine Zahl trägt. Man hat mit Recht behauptet, daß Zahl und Bild doppelte Bezeichnung eines Keiles des Zuschauerraumes sind und dafür auf die Ruine von Syrakus hingewiesen, deren Keile nach Göttern oder hervorragenden Personen benannt und mit bezüglichen Inschriften versehen sind. Diese Marken sind nur in verhältnismäßig geringer Zahl gefunden, werden also lediglich für Proedristen bestimmt gewesen sein. Die Anwendung griechischer und lateinischer Zahlzeichen läßt ferner darauf schließen, daß sie nur bei griechischen, auf römischem Boden aufgeführten, Schauspielen gebraucht wurden.

§ 95. Von der klassischen Zeit an begannen die Aufführungen sehr früh am Tage, und das Publikum begab sich mit Sonnenaufgang ins Theater. In älterer Zeit, als die Agonen noch weniger reich ausgestattet waren, hatte der Anfang zu späterer Stunde stattgefunden. Die Zuschauer blieben ohne Unterbrechung bis zum Ende der Vorstellungen im Theater, da vermutlich nach zeitweiligem Verlassen desselben beim Wiedereintritt neu zu zahlen war. Man nahm daher Eßwaren mit und verzehrte sie während der Aufführungen, besonders — wie Aristoteles sagt — bei Szenen, die schlecht gespielt wurden. Es kam auch vor, daß Dichter, um sich des Wohlwollens der Versammlung zu versichern, Nüsse, Feigen u. dgl. auswerfen ließen, wie auch Choregen dafür sorgten, daß dem Publikum Wein eingeschenkt wurde. Der Bequemlichkeit wegen legte man auf die Steinbänke Sitzkissen. Der Platz des Dionysospriesters (s. § 23) war durch einen Baldachin vor der Sonne geschützt; in römischer Zeit wurden über den Plätzen der drei untersten Sitzreihen Sonnentücher ausgespannt. Die Löcher für die dazu nötigen Balken sind noch zu erkennen.

Die Zuschauer waren als eine zu einer gottesdienstlichen Feier versammelte Gemeinde bekränzt, betrugen sich aber nicht immer dementsprechend. Namentlich wurde die gehörige Ruhe mitunter vermißt. In den Komödien

findet sich mehrfach die Aufforderung zur Stille und Aufmerksamkeit. Auch geradezu unanständiges Benehmen wird erwähnt. Im ganzen verfolgten jedoch die Athener, entsprechend ihrem leicht erregbaren Charakter, den Gang der Stücke mit dem lebhaftesten Interesse, und die Schicksale der handelnden Personen rührten sie oft zu Tränen. Mit Bezeugungen des Beifalls war man nicht sparsam. Man klatschte und schrie über alles Maß hinaus; bei einer ansprechenden Melodie sang man wohl mit; auch verlangte man mit dem Rufe „αὖϑις“ die Wiederholung einer Stelle. Ebenso lebhaft waren die Äußerungen des Mißfallens sowohl an dem Inhalte eines Stückes als auch an den Darstellern. Auspfeifen eines schlechten Schauspielers war nichts Seltenes; bisweilen wurde sogar körperliche Züchtigung gefordert und durchgesetzt. Durch Lärmen bewirkte man auch das Abbrechen eines Stückes. Obwohl, wie das nicht anders zu erwarten ist, sich mehrfach Verachtung des öffentlichen Urteils ausgesprochen findet, so mußte doch Dichtern und Schauspielern sehr viel an dem Beifall liegen, und es läßt sich aus einzelnen Andeutungen schließen, daß die am Agon Beteiligten Vorkehrungen trafen, um solchen hervorzurufen. So soll Philemon den Sieg über seinen bedeutenderen Konkurrenten Menander mehrfach nur durch derartige Machenschaften davongetragen haben. Kritik übte das Publikum auch über einzelne Zuschauer, indem es in gegebener Veranlassung beliebte Personen auszeichnete, mißliebige verhöhnte. Kam es unter dem Publikum zu Streitigkeiten, was wegen Inanspruchnahme der Plätze öfters vorgekommen zu sein scheint, so schritten zur Aufrechterhaltung der Ordnung bestellte Stabträger (ῥαβδοῦχοι) energisch ein.

